UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00395214 0

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

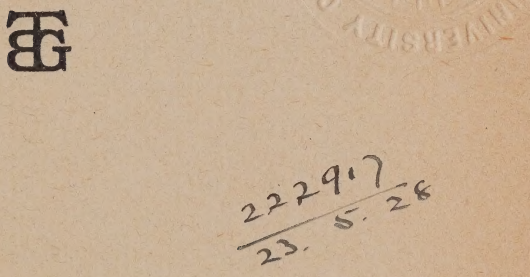
DAS DICHTERISCHE KUNSTWERK

GRUNDBEGRIFFE DER URTEILSBILDUNG IN DER LITERATURGESCHICHTE

VON

EMIL ERMATINGER

ZWEITE AUFLAGE



222917
23. 5. 26

VERLAG VON B. G. TEUBNER · LEIPZIG · BERLIN 1923

PHOTOMECHANISCHES GUMMIDRUCKVERFAHREN DER DRUCKEREI
B. G. TEUBNER, LEIPZIG

PN
45
E65
1923

SCHUTZFORMEL FÜR DIE VEREINIGTEN STAATEN VON AMERIKA:
COPYRIGHT 1921 BY B. G. TEUBNER IN LEIPZIG

ALLE RECHTE,
EINSCHLIESSLICH DES ÜBERSETZUNGSRECHTS, VORBEHALTEN

Germany

VORWORT

Zwei Auffassungen der Literaturgeschichtschreibung stehen sich heute bei uns schroff gegenüber: eine historisch-positivistische und eine philosophisch-reflektierende. Die erste — sie geht auf Comte, Taine und W. Scherer zurück — reiht kritisch gesichtete Tatsachen der äußeren Geschichte in hergebrachter zeitlicher Ordnung des Stoffes aneinander, stellt das Leben der Dichter in seinem Werdegange dar und bespricht die Werke nach Herkunft und Verwandtschaft von Stoff und Form, nach Inhalt und Technik. Wo Urteile gefällt werden, meiden sie es, die Bahn des Herkommens zu verlassen. Geschichte als voraussetzungslose Wissenschaft soll gegeben werden. Das geschichtschreibende Ich ist der Lakai des unbedingt gebietenden Stoffes.

Die zweite Richtung ist bestimmt durch eine vorwiegend oder ausschließlich geistig-philosophische Haltung. Äußere Tatsachen werden höchstens vielsagend gestreift, indem man ihre Kenntnis entweder voraussetzt oder als belanglos mißachtet. Auf eine Ergründung dessen, was tatsächlich gewesen ist, wird grundsätzlich verzichtet, weil das Ergebnis aller Forschung doch nur Sinnentrug sein kann. Von dem innerlich geschauten Bild des Gegenstandes aus schafft man das Nach- und Nebeneinander des wirklichen Geschehens in ein raum- und zeitloses Gedankensystem um von stark subjektiv-räsonnierender Prägung. Bereits ist hier — von E. Bertram in seinem „Nietzsche" — das Wort ausgesprochen worden: Alles, was wir vom Wesen der Menschen aussagen können, deren Gedächtnis auf die Lebenden gekommen ist, ist ein Mythos. Wissenschaft von der Geschichte ist also Mythologie.

Es ist keine Frage, daß der positivistische Historismus bedeutendste Verdienste um die Findung und Kenntnis der Schätze unseres Schrifttums hat. Er hat am festen Boden mitgearbeitet, auf dem wir stehen. Aber wir empfinden

diesen Boden heute als brüchig, hart und trocken, weil der Geist, der ihn zubereitet und befruchtet hat, nicht mehr unser Geist ist. Wir haben die Ehrfurcht vor den Dingen an sich der positivistischen Geschichtschreibung verloren, weil uns die Ehrfurcht vor der schaffenden Kraft, die in ihnen Gestalt geworden ist, höher steht. Alle Tatsachen und Dokumente sind für uns nur die Lebenstrümmer, die der Wellenschlag des Werdensstromes ans Ufer geworfen hat und die nun da liegen und — faulen. In uns aber ist der Wille, in den Werdensstrom selber zu tauchen und uns von ihm in unendlicher Stetigkeit aus dem Gestern ins Morgen tragen zu lassen. Gelingt es uns, sein Rauschen in unser Ohr zu fassen, in unserm Herzen zu hören, so erfahren wir über den Sinn des geschichtlichen Gebildes mehr als aus seinen Trümmerresten.

Denn was ist überhaupt die Objektivität der voraussetzungslosen Geschichtswissenschaft? Ist es menschliches Urteil oder objektive Tatsächlichkeit, wenn überall Goethe höher gilt als Kotzebue und jenem daher zehn- oder hundertmal soviel Platz eingeräumt wird als diesem? In Wahrheit besteht die ganze Objektivität darin, daß man der Subjektivität früherer autoritativer Persönlichkeiten sich unterwirft — aus Grundsatz oder Befangenheit. Objektivität ist also nur ein anderer Name für Konvention, deren tote Leere dem Kundigen eine mehr oder weniger geschickte Bildersprache nicht zu maskieren vermag.

So scheint der Weg heute zwingend zur zweiten Auffassung zu führen: der Gegenstand der Geschichte kann für uns nur noch Symbol des Geschehens, Mythos sein. Gewiß. Aber dann erhebt sich die Frage der Grenze zwischen Dichtung und Wissenschaft. Es scheint mir denn doch etwas anderes, ob ein Dichter einen „Faust" — also einen Mythos — dichtet oder ob ein wissenschaftlicher Schriftsteller über die Persönlichkeit des geschichtlichen Faust (wie er sie sieht) schreibt. Etwas anderes, ob Goethe seinen Entwicklungsgang in „Wilhelm Meisters Lehr-

jahren" oder in „Dichtung und Wahrheit" darstellt. Nur der Dichter schafft den Mythos, das lebendige Bild. Der wissenschaftliche Schriftsteller, ob seine künstlerische Begabung auch die höchste sei, gibt die ideelle Konstruktion, in die er vom Dichter geschaffene oder gelebte Bilder als Symbole einweben mag. Diese Grenzbereinigung scheint notwendig. Wollte man die Literaturgeschichte schlechthin zur Mythologie machen, so müßte die wissenschaftliche Verständigung sich in ein babylonisches Sprachengewirr zersetzen. Denn an Mythen kann man nur glauben oder nicht glauben; man kann nicht über sie diskutieren.

Mir scheint, diese Richtung läuft Gefahr, sich einerseits in einen haltlosen Relativismus und anderseits in eine spielerische Schöngeisterei zu verlieren. Um diesen Bedrohungen zu steuern, ist es notwendig, die Verantwortlichkeit in der Geschichtschreibung zu betonen, nicht nur als einen Begriff der wissenschaftlichen Wahrhaftigkeit, wie sie der historischen Methode eigen ist, sondern als einen sittlich-politischen Wert. Man kann, glaube ich, gegen beide Richtungen der Literaturbetrachtung, die historische wie die philosophische, den Vorwurf ichbezogener Einseitigkeit erheben. In der einen lebt sich das Individuum ausschließlich wissenschaftlich, in der andern ästhetisch aus. Beidemal ist der Blick dem sich bewegenden Leben des gegenwärtigen Ganzen, der Volksgemeinschaft im weitesten Sinne, abgewandt. Lebensfremdheit aber ist noch kein Beweis für Weisheit. Im Gegenteil, alle Weisheit quillt nur aus der lebendigen Ideenauseinandersetzung einer Zeit. In sie also soll man wieder den Mut haben, die Geschichtschreibung einzubeziehen. Der Geschichtschreiber, der an ihr teil hat, wägt sein Wissen um das Gewordene gegen das Bedürfnis des Werdenden ab. Jenes beschwert, dieses beschwingt sein Urteil. Das Bewußtsein, an seiner Stelle in einer großen Bewegung mitzuschaffen, also die Verantwortlichkeit, wirkt ausgleichend zwischen beiden Einflüssen. Es hält das Gegenwartsgefühl

einerseits von egozentrischer Subjektivität ab und gibt dem Urteil die über ein ganzes Geschlecht und eine ganze Zeit hinreichende Tragweite, anderseits wirkt es als innere Ideendynamik im geschichtlichen Tatsachenzusammenhang und erzeugt so Spannung und Leben. Denn die Geschichte, mit den wahrhaft großen Ideen der Gegenwart geschaut, wird dem lebenden Geschlechte dann zum Spiegel seines Strebens und Seins. Kann überhaupt, wer Ideen hat (die nicht bloß geistreiche Einfälle sind!), anders Geschichte schreiben? Haben nicht alle großen Historiker der Literatur sie so geschrieben, vor allem Gervinus? Ihnen allen war das Lebensgefühl ihrer Zeit, das in ihnen wirkte, der archimedische Punkt, auf dem sie — Geistesbildner und Lebensschöpfer, nicht Physiker — die Welt der Vergangenheit und damit die der Gegenwart bewegten.

Der folgende Versuch, die Grundbegriffe literaturwissenschaftlicher Urteilsbildung zu entwickeln, geht von dieser Auffassung der Geschichte aus. Man kann die Methode, die sich darin darlegt, eine dynamische oder organische nennen. Ausgangspunkt ist die Abkehr vom materialistischen Positivismus und Psychologismus. Alles Leben, also auch das dichterische Schaffen, wird als Erleben, als ichbedingte Schöpfung von Leben betrachtet. Es gilt — in Abgrenzung gegen die Tatsachenmethode der historischen Auffassung wie gegen den gedankenbeziehenden Intellektualismus der philosophischen Methode — die Weltanschauung des Dichters, Stoff und Form in seinem Werk nicht als starre Größen, sondern als Bewegung und Wirkung organischen Lebens zu betrachten. Von hier aus, scheint mir, gelangt man auch einzig zur Bestimmung des Wesens des dichterischen Stils. Ich halte es für eine unerlaubte Grenzsteinversetzung, wenn man, wozu heute Neigung besteht, Erkenntnis dichterischen Stiles dadurch zu gewinnen sucht, daß man einfach Grundbegriffe der Kunstgeschichte auf die Betrachtung von Dichtwerken überträgt.

Zürich, Pfingsten 1921.

EMIL ERMATINGER.

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Die neue Ausgabe ist ein fast unveränderter Abdruck der ersten. Ich bin mir bewußt, daß manches Urteil in dem Buche nicht ohne Schärfe geprägt ist. Es gibt ja heute noch genug Literaturgeschichten, in denen einfach alles Schaffen „psychologisch" beschrieben, d. h. bestätigt ist. Ist man nicht versucht, auf sie ein Wort Goethes in „Dichtung und Wahrheit" zu beziehen: „Ich forderte einen Maßstab des Urteils und glaubte gewahr zu werden, daß ihn gar niemand besitze"? Ich meine, diesen Maßstab kann nur die Idee geben, der bildende Wille der geistig-sittlichen Persönlichkeit. Wer aber bilden will, der kann nicht anders als werten. Die Richtung des Werturteils scheint mir durch die heutige Zeitlage bedingt. Es gilt Besinnung auf das, was die Dichtung geschaffen, als sie noch mithalf, die Deutschen zur geschichtlichen Größe zu befruchten.

Ich wollte darum auch nicht in die Breite gehen durch Aufzählung und Beschreibung von vielen Einzelfällen und Auch-Möglichkeiten. Es kam mir auf die Herausarbeitung von Grundtypen und Gesetzen an. Über ihre grundsätzliche Bedeutung entscheidet der unerschütterliche weltanschauliche Standpunkt des Beurteilers. Wer in ihnen immanente Formkräfte sieht, wird sich darüber klar sein, daß sie im wirklichen Werke sich niemals in Reinbildung finden, sowenig wie die individuelle Rose und der Typus Rose sich decken. Wer sie nur als Abstraktionen menschlichen Verstandes auffaßt, mag die Verfeinerung psychologischer Beschreibung bis zu den Kapillaren geschichtlicher Individualitäten treiben. Aber er nimmt damit das Schicksal auf sich, das Goethes Wort umschreibt: „Wer sich vor der Idee scheut, hat auch zuletzt den Begriff nicht mehr."

Zürich, 10. September 1922.

EMIL ERMATINGER.

INHALT

Einleitung: **Das Erlebnis.** Seite

I. Voraussetzungen 1
II. Das schöpferische Ich 9
III. Das künstlerische Erleben 28
IV. Stoff- und Gedankenerlebnis. Motiv und Idee 49

Erster Teil: **Das Gedankenerlebnis.**

I. Die Entstehung der dichterischen Weltanschauung 65
II. Wesen und Probleme der dichterischen Weltanschauung . . . 97
III. Das Problem der Gliederung der dichterischen Weltanschauungen 117

Zweiter Teil: **Das Stofferlebnis.**

I. Das Wesen des Stofferlebnisses 125
II. Stoffquellen 139
III. Das Stofferlebnis in Lyrik, Drama und Epik 168

Dritter Teil: **Das Formerlebnis.**

Allgemeines: Der Begriff der Form. Das Erlebnis der inneren und der äußeren Form 188

Erster Abschnitt: Die innere Form.

I. Die seelische Atmosphäre oder das Lebensgefühl im Dichtwerk 207
II. Die innere Motivierung 246
III. Das Symbolische 286

Zweiter Abschnitt: Die äußere Form oder der Stil.

I. Allgemeines 306
II. Die lyrische Wirkungsform 311
III. Die epische Wirkungsform 331
IV. Die dramatische Wirkungsform 362

Anhang 388

Register 402

EINLEITUNG

DAS ERLEBNIS

I. VORAUSSETZUNGEN

Für den naiven Menschen ist die Wirklichkeit im Sinne des Wirklich-So-Seins der Dinge etwas Selbstverständliches. Er bewegt sich in ihr, tritt ihren Gegenständen gegenüber, bemächtigt sich ihrer zu seinen Zwecken, bildet sich Vorstellungen von ihnen, ohne sich die Frage vorzulegen, ob die Gegenstände wirklich so sind, wie er sie sich vorstellt. Wohl wird er auf Schritt und Tritt Hemmnissen begegnen: andersdenkenden oder gegnerischen Menschen, dem Widerstand der materiellen Dinge und objektiven Verhältnisse. Aber es sind einzelne praktische Schwierigkeiten, und er ist geneigt, sie auch rein praktisch zu erklären: aus der Unzulänglichkeit seines Einzelichs, aus der Feindschaft oder dem Egoismus der andern, aus der „Tücke des Objekts", und so nimmt er eben den Kampf, der dadurch nötig wird, als eine selbstverständliche Mitgift ins Leben auf sich. Seine Vorstellungen von den sittlichen Mächten, die das Leben beherrschen, von dem ursächlichen Zusammenhange des Geschehens, werden dadurch, je nach seiner körperlich-geistigen Begabung, beeinflußt werden; er bildet sich eine mehr oder weniger tiefe und eigentümliche Auffassung des Lebens; aber diese Auffassung bleibt rein praktisch, sittlich. Sein theoretisches Verhältnis zu der Wirklichkeit ändert sich nicht; er faßt das, was er erlebt, von vornherein als absolut auf. Er sagt, wenn er an den Menschen böse Erfahrungen gemacht hat: die Menschen *sind* eben schlecht. Es fällt ihm nicht ein, an der objektiven Richtigkeit seines Urteils zu zweifeln.

So wenig er daran zweifelt, daß das Gras grün und der Stein hart ist und die Nachtigall schöner singt als die Schwalbe. Er stellt die Wirklichkeit selber keinen Augenblick in Frage. Täte er es, er wäre nicht mehr der naive Mensch.

Und doch könnte eine einfache Überlegung ihn aus dem Schlafwandel seines Glaubens an eine objektive Wirklichkeit aufschrecken; er brauchte bloß das, was er für Wirklichkeit hält, in den gröbsten Elementen zu vergleichen mit dem, was für seinen Nachbarn Wirklichkeit ist. Brauchte ihn nur zu fragen nach seinen Vorstellungen über Gott, Weltlauf, Mein und Dein, Gut und Böse, Schön und Häßlich, Zeit und Raum. Und er würde merken, daß jener in wesentlichen Dingen ganz anders wahrnimmt, fühlt, denkt als er; daß jener Ja sagt, wo er Nein; Klein, wo er Groß usw Er kann die Vergleichung mit hundert andern Menschen anstellen, er wird immer, methodisch betrachtet, zum gleichen Ergebnis kommen; die „Wirklichkeit" ist für jeden Menschen wieder eine andere. Es gibt so viele „Wirklichkeiten", wie es Menschen, ja überhaupt beseelte Wesen gibt. Gewiß, die Wirklichkeit an sich, losgelöst von der Empfindungs-, Gefühls-, Willens-, Denk- und Phantasiekraft des Menschen, ist nur eine, und sie besteht und wandelt sich nach ihren eigenen Gesetzen und Formen, ob der einzelne Mensch so oder so über sie denkt. Aber ebendiese Wirklichkeit an sich deckt sich niemals mit der Wirklichkeit für den Menschen. Für diesen besteht die Wirklichkeit nur als persönlich bedingtes Bild. Um die Wirklichkeit an sich zu erkennen, brauchte es einen sinnlich-geistigen Spiegel — dieses Wort symbolisch gefaßt —, der so groß und genau so organisiert wäre, wie die Wirklichkeit selber, d. h. also neben der Wirklichkeit *A* eine Wirklichkeit *A'*, wie es, um ein geschichtliches Phänomen wie Goethe ganz und im innersten Lebenskern zu erfassen, eines zweiten Goethe bedürfte. Denkt man sich eine riesige Bibliothek mit Millionen Bänden und Karten

und Tafelwerken, verbunden mit einer Sammlung von kinematographischen Rollen und phonographischen Platten, und Natur- und Kulturgegenständen, so könnte es wohl einem einfallen zu behaupten, daß dieses Archiv menschlicher Kulturentwicklung und natürlichen Werdens ein erschöpfendes Abbild „der" Wirklichkeit sei. Aber wie unendlich weit steht dieses Abbild noch von „der" Wirklichkeit ab! Und dann: für wen existiert dieses Abbild? Ist ein Mensch imstande, auch nur was an Wirklichkeitselementen in einem Dutzend verschiedenen Büchern enthalten ist — geistiger Gehalt, physischer Stoff und Handfertigkeit — zu beherrschen? Ist nicht alles, was in Sammlungen und Bibliotheken an menschlichem Wissen und Können aufgestapelt ist, nur ein Haufen toten Stoffes, wenn es nicht erarbeitetes Eigentum eines menschlichen Geistes wird? Ist Wirklichkeit nicht Leben, und ist dieses Leben nicht erst dann lebendig, wenn es Bewegung, in diesem Falle, geistige Arbeit, Auseinandersetzung, Ideenkampf ist?

Das alles sind Binsenwahrheiten. Aber es geht nicht anders, als daß man am Eingang eines jeden methodischen Versuches derart das Problem der Erkenntnis aufstellt. Und bei der Frage der Bildung des literarischen Urteils in erster Linie. Denn es gilt, dieses zu retten einerseits vor dem Extrem der Dogmatik der Unfehlbarkeit, anderseits vor dem Extrem der Unsicherheit eines dilettantischen Subjektivismus, ohne in den Mittelweg bloßer geistloser „psychologischer" Beschreibung zu geraten, die, weil sie nicht mehr Kopf gegen Kopf, Herz gegen Herz setzt, nicht mehr geistige Bewegung erzeugt und mithin das Ende alles Interesses und aller Erkenntnis bedeutet.

Es bleibt also dabei: die Wirklichkeit an sich kennen wir nicht; die Wirklichkeit für den Menschen ist nicht ein objektiver, ein für allemal gegebener, positiver, unveränderlicher Tatsachenbestand, sondern sie ist „Welt", d. h. eine Schöpfung des menschlichen Ich, stets sich wandelnd mit dem lebendig sich verändernden Ich: sie ist nicht *W*, son-

dern W^{ϑ}, Wirklichkeit durch das Ich bestimmt. Das menschliche Ich Goethe hat sich aus der Tiefe seiner Natur heraus seine Wirklichkeit (W^{G}) geschaffen und das so gewonnene Bild, oder vielmehr die Reihe so gewonnener Bilder als Niederschläge seines stufenweisen Erlebens in seinen Werken, Briefen, mündlichen Äußerungen und praktisch-sittlichen Einwirkungen auf andere Menschen und auf Dinge geoffenbart. Aber auch dieses Weltbild Goethes ist nun für uns nicht etwas Absolutes, Feststehendes, ein für allemal und an sich Gültiges. Es kann nur Objekt unseres geistigen Verhaltens sein, „Gegenstand": schon das Wort mit seiner relativen Bildung drückt es aus, daß die Erkenntnis des Goetheschen Weltbildes durch den „Stand" des Betrachters bedingt ist, wie Inhalt und Gestalt der Gegenstände einer Landschaft durch den Standpunkt des Beschauers a, also $= W^{G^a}$. Die Auffassung von Goethes Weltbild wechselt je nach dem Beurteiler, seiner Veranlagung, seinem Alter, seinen religiösen, wissenschaftlichen, sittlichen Überzeugungen: W^{G^α}, W^{G^b}, W^{G^c} ... Hat sich ein Mensch seine Auffassung von Goethes Weltbild geschaffen und vielleicht in einem Buche niedergelegt, so ist auch dieses wieder für einen weitern Betrachter (α) „Gegenstand", seine Auffassung davon durch seinen „Stand" bedingt: $W^{G^{a^\alpha}}$, $W^{G^{a^\beta}}$ usw. — es lassen sich unendlich viele Permutationen denken. Das Phänomen Goethe ist für lebendige Menschen etwas beständig sich Wandelndes: wandelnd in dem Sinne, daß es sich mit dem innern und äußern Wachstum ein und desselben Betrachters verändert, aber auch in dem Sinne, daß es, von einer ganzen Reihe von Betrachtern aufgenommen, bei jedem wieder sich anders ausdrückt. Geschichte, d. h. Geschichtswissenschaft, wenn sie mehr sein soll als Sammlung äußerer Tatsachen, Namen, Jahreszahlen u. dgl., kann nicht Feststellung allgemein und ewig geltender Tatsachen sein, etwas Ruhendes, sondern nur Auseinandersetzung zwischen dem überlieferten Stoff der Vergangen-

heit und den mehr oder weniger klar erkannten und gefühlten Aufgaben der Zukunft. Die Walstatt dieser Auseinandersetzung sind Kopf und Herz des Geschichtschreibers — die Gegenwart ist auch hier der Schnittpunkt von Vergangenheit und Zukunft und folglich ohne Ausdehnung und Ruhe.

Damit also wäre unser Urteil und Wissen an einem unaufhörlich und rasend sich drehenden Schwungrad befestigt; wir hätten keinen Standpunkt mehr, sondern nur noch Schwindel im Kopf von dem taumelnden Tanze der Meinungen; wir wären einem haltlosen und unbedingten Relativismus verfallen, der das Ende aller Erkenntnis, alles Wissens und aller Verständigung über Wissensfragen bedeuten müßte?

Keineswegs.

Ist die Welt eine Schöpfung des Ich, so gilt es nun, sich über dieses Ich nach seinen Empfindungs- und Denkformen und seinen Inhalten klar zu werden.

Bei aller Betonung des einzelmenschlich Bestimmten und Wandelnden im Ich ist doch festzustellen, daß auch der eigenwilligste und selbstherrlich-schöpferischste Mensch mit einem bedeutenden Teil seines geistigen Selbst in das Gebiet menschlich-allgemeingültiger und verbindlicher Begriffe und Kenntnisse hineinreicht, die sich als Tradition aus dem Schaffen früherer Weltgestalter im Gesamtbewußtsein niedergesetzt haben. Von der Geburt an, ja schon vorher, wirkt diese Konvention den egoistischen Schaffenskräften der Einzelpersönlichkeit entgegen: Ansichten, Lebensauffassungen, Lebensformen des Menschseins im allgemeinen, des Volkes, der Gesellschaftsschicht und Familie, des Staates, der Kirche, der Schule, der Wissenschaft usw. setzen sich in dem Ich fest und helfen es bilden. Sie sind in der Gesamtheit seines geistigen Bestandes das mehr oder weniger Ruhende, wenn man will, das Tote. Je nach dem Umfange dieses Besitzes an konventionellen Denkweisen und Inhalten mag man eine reich-

gegliederte Stufenreihe von Entfaltungsmöglichkeiten des geistigen Ich unterscheiden. Es gibt — der eine Grenzfall — Menschen, deren Selbst zum größten Teil, ja ausschließlich, in den Allgemeinbegriffen der sie umgebenden Konvention aufgeht; es sind die Unschöpferischen — Herdenvieh. Es gibt — der andere Grenzfall — Menschen, die mit jeder Faser ihres Wesens nur ihr Selbst fühlen, denken, durchsetzen wollen, die sich mit krampfhafter und krankhafter Peinlichkeit gegen jede geistige oder praktische Bevormundung ihres Ich durch die Konvention sträuben: Ibsens Brand mit seinem Wahlspruch: „Das, was du bist, sei durch und durch!" ist ein Vertreter dieses Typus. Weder der eine noch der andere dieser beiden Grenztypen ist schöpferisch. Der gänzlich Konventionelle ist bloßer Stoff, tote Masse im Lebensprozesse. Der ausschließlich auf sein Ich Gestellte ist nur Formkraft, Bewegung: Brand endet einsam in der vegetationslosen Eiswüste des Hochgebirges. Wahrhaft schöpferisch sind nur die Vertreter des zwischen den beiden Grenzfällen sich bewegenden, gemischten Typus. Wie das Leben nicht bloß Ruhe oder Bewegung ist, sondern Zusammenwirken beider Zustände, so schließt das Bewußtsein jedes im eigentlichen Sinn wirkenden Menschen in sich eine Anzahl konventioneller Elemente als Ruhepunkte und als Stoff, daran seine schöpferische Kraft sich betätigen kann; es bedarf aber auch der ichbestimmten, eigengewachsenen Elemente, um den Stoff in Bewegung zu setzen und so gestalten zu können. Aus der Gegenwirkung beider Gruppen nur entsteht die seelische Spannung, die die Grundbedingung alles Schaffens ist.

Somit stellt also die Summe der im künstlerischen Ich — nur mit diesem haben wir es hier zu tun — wirkenden Eigenkräfte das eigentlich Treibende, Befruchtende, Formende, Schöpferische im Werdensprozesse dar. Der im praktischen oder geistigen Leben schaffende Mensch ist darin ein Schaffender, daß die Summe seiner Erwartungen, Hoffnungen, Ahnungen, kurz der in seinem Ich bedingte

Besitz von Empfindungs-, Gefühls- und Ideenkräften nicht übereinstimmt mit dem Weltbild, wie es als Konvention das Fühlen, Denken, Handeln seiner Zeit, seiner Umgebung beherrscht. Da er aber nun, als Schaffender, ein Willensmensch ist, so fühlt er sich verpflichtet — er kann innerlich gar nicht anders —, die Konvention nach den in seiner Seele mehr oder weniger verschwimmenden Grundlinien seines eigenen Weltbildes umzugestalten: als praktisch Schaffender die äußere Einrichtung der Welt (Gesellschafts-, Staatsformen, Formen des wirtschaftlichen Lebens), neu zu gestalten, als geistig Schaffender der Masse bereits vorhandener, von früheren Künstlern hervorgebrachter Weltbilder sein eigenes entgegenzustellen. So ist Karl Marx der Gesellschaftsordnung der Bourgeoisie entgegengetreten, indem er sie durch das sozialistische Weltbild seiner eigenen Seele abzulösen versuchte. So hat Hebbel es unternommen, den schon in früher Jugend aus seinen besonderen Lebensverhältnissen durch sein Bewußtsein ausgebildeten Gegensatz zwischen Ich und Welt dadurch zum Grundgesetz alles dichterisch dargestellten Lebens zu erheben, daß er ihn zum metaphysischen Kampf der mit sich selber entzweiten Gottheit — Gottheit als Genie, d. h. als geschichtlicher Wille und Gottheit als Geistiges, d. h. Sein — erhob.

Immer aber ist zu betonen, daß diese Auseinandersetzung zwischen den eigenen Triebkräften des schöpferischen Ich und der trägen Masse der Konvention sich nicht zwischen dem Ich als runder, festgeschlossener Geisteseinheit und einer äußeren, ebenso runden und geschlossenen Konventionseinheit abspielt, sondern daß ihre Walstatt das Ich selber und — für die theoretische Betrachtung des künstlerischen Problems, nicht für die biographische! — das Ich allein ist. Auch in sein Bewußtsein ist die Konvention eingedrungen; sie sucht darin zu wirken; sie will die Eigenkräfte unterjochen durch Vorspiegelung bequemen Alltagslebens und sinnlicher An-

nehmlichkeiten im Kreise der Normalmenschen. Aber gegen den Versucher erhebt sich nun das eigentlich Schöpferische des Ich. Gegen den sinnlichen Menschen, der unter der Suggestion der Tradition steht, empört sich der geistige, den das Ideal treibt, und schlägt jenen in die Flucht, um sein Werk in Ruhe und Abgeschiedenheit aus den Tiefen seiner Seele emporzuheben. Aber der Sieg ist kein endgültiger und dauernder, und er darf es auch nicht sein, wenn die schöpferische Kraft lebendig bleiben und dem einen Werke andere folgen sollen: immer wieder soll sich die schaffende Seele des Versuchers erwehren müssen.

Aus der bisherigen Erörterung ergibt sich für den Betrachter also die Scheidung folgender Begriffe:

I. Die Wirklichkeit, aufgefaßt als das Ding an sich; für den Menschen das große unbekannte *X*.

II. Das Ich als der schöpferische Einzelmensch. Der geistige Inhalt des Ich wiederum setzt sich aus zwei Gruppen von Werten zusammen:

1. aus den ihm von außen zuströmenden Inhalten und Werten der geschichtlichen (im weitesten Sinne des Wortes) Überlieferung des menschlichen Gesamtichs; also den wissenschaftlich-philosophischen, künstlerischen, praktischen Formen der Kulturbewegung, der Konvention; den Allgemeinansichten über Mensch, Natur, Gott usw. und den entsprechenden Lebenstatsachen und Schöpfungen. Ich nenne diese Summe von Inhalten und Werten die Welt im Sinne einer allgemein-menschlichen Weltordnung, eines von den Menschen erdachten und erschaffenen Kosmos (mit Einschluß der Vorstellungen über die übersinnlichen Dinge);

2. aus der seelischen, d. h. sinnlich-geistigen Eigenkraft und dem Sonderinhalt der schöpferischen Persönlichkeit. Ich nenne diese Gruppe von Werten und Inhalten das Ich.

3. Schöpferisches Leben vollzieht sich somit als Auseinandersetzung zwischen Ich und Welt. Die Welt stellt

sich dem Ich, das Ich der Welt entgegen. Beide suchen einander zu überwinden. Der endgültige Sieg fällt keinem zu. Aber das Ich behauptet sich gegen die Welt, indem es sie zwingt, die neuen Werte, die es in diesem Kampfe geschaffen, in ihren bisherigen Bestand an Lebensformen und Ansichten aufzunehmen, oder richtiger, ihre bisherigen Inhalte umzugruppieren und umzuwandeln. Die Welt behauptet sich gegenüber dem Ich, indem sie, was das Ich an neuen Werten schafft, in sich einschlingt. Dieser Kampf heißt erleben: von innen und aus der Tiefe heraus Leben schaffen. Als Ergebnis dieser Auseinandersetzung gestaltet sich im Ich eine neue, in ihm wurzelnde und durch seine Natur bedingte Welt, ein persönlicher Kosmos, oder ein Weltbild.

II. DAS SCHÖPFERISCHE ICH

Von Gottfried Keller hat einmal eine gescheite Frau, die ihn wie wenige kannte, an einen gemeinsamen Freund geschrieben: „Wäre Keller um einen Kopf höher gewachsen gewesen, so hätte sein Leben sich anders gestaltet." Und der Freund setzte hinzu: „Jedenfalls dachte Keller selbst so; anders konnte ich mir auch die Wut nicht erklären, mit der er gelegentlich seines kurzen Wuchses und seiner ‚Stummel' Erwähnung tat."

Bezieht man in den Begriff „Leben" auch, wie selbstverständlich, das Schaffen ein, so ist hier die enge Beziehung zwischen Körperlichem und Geistigem im Dichter ausgesprochen worden. In der Tat: wäre Keller eine normale Gestalt zu eigen gewesen, so wäre ihm wohl z. B. eine ihm gefallende Frau zu eigen geworden, und die „holden Frauenbilder" seiner Dichtung, die er nun als Wunschträume geschaffen, wären nicht oder nicht mit solcher Schönheit begabt entstanden. Ebenso hat Goethes apollinisches Aussehen seinen Lebensweg, sein Verhältnis zu den Menschen und damit sein Erleben beeinflußt.

Man muß den Fall verallgemeinern. So sehr es das Recht und die Pflicht aller wissenschaftlichen Betrachtung von Dichtwerken ist, sie als ein von aller materiellen Wirklichkeit Losgelöstes, im Reiche geistiger Werte für sich selbst Bestehendes aufzufassen und zu beurteilen, so sehr muß sie sich auch bewußt sein, daß das Geistige durch ein Körperliches, das Innere durch das Äußere in seiner Entstehung bedingt ist. Es gilt also zunächst, die Wirkungsflächen, auf denen Äußeres in Inneres sich umsetzt, ins Auge zu fassen und die seelischen Kräfte, die das Äußere umwandeln, zu untersuchen.

Als richtunggebendes Beispiel mag Goethe betrachtet werden, nicht nur weil wir über ihn die reichlichsten Zeugnisse haben, sondern auch weil sich in ihnen der Typus des schöpferischen Dichters am einfachsten und umfassendsten darstellt.

Im „Faust" hat der Dichter ein Bild des schöpferischen Prozesses im Großen gegeben, das in seinem Ich erlebte Wirken des Genius mit gewaltiger Weitung auf das Werden der Welt übertragen. Das Leben ist die Resultante zweier polarer Kräfte: Faust und Mephistopheles. Ihre äußeren Erscheinungen wandeln sich, wie alles Lebendige (ohne sich zu widersprechen), jede Gestaltung ihres Wesens ist Symbol, lebendiges Geistesbild, mithin von der begrifflichen Sprache nur unzulänglich zu umschreiben. Aber andeutungsweise kann gesagt werden: Faust ist das Bejahende, Andrängende, Gefühlsstarke, Schrankenlose, Gestaltlose, Liebende im Sinne des platonischen Eros, Mephistopheles das Verneinende, Verständige, Grenzensetzende, Gestaltete, Materielle, Schwere. Faust ist der Schöpfer im Sinne des gefühls- und willensstarken, glaubensmächtigen Ideenmenschen, Mephistopheles der kluge und kritischzurückhaltende Wirklichkeitsmensch im Sinne des Technikers, der genau Bescheid weiß über Stoffe und Mittel des Hervorbringens und in den nötigen Fertigkeiten bewandert ist.

Das Gestaltenpaar ist das mythische Symbol für die zwei Grundrichtungen von Goethes seelischem Wesen. Man mag die eine das sinnlich-gefühlsmäßige Verhalten nennen, die andere das intellektuell-verstandesmäßige.

Von seiner sinnlich-gefühlsmäßigen Begabung, der Empfindungskraft nach dem Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts, spricht Goethe selber häufig. In „Dichtung und Wahrheit" erzählt er von dem überstarken Eindruck, den die engen und häßlichen Fleischbänke auf die zarten Sinne des Kindes gemacht. Der Greis stellt fest, daß er hinsichtlich seines sinnlichen Auffassungsvermögens so seltsam geartet sei, daß er alle Umrisse und Formen aufs schärfste und bestimmteste in der Erinnerung behalte. Ohne jenes scharfe Auffassungs- und Eindrucksvermögen hätte er seine Gestalten nicht so lebendig und scharf individualisiert hervorbringen können. Vor allem das Auge war ihm das Organ, womit er „die Welt faßte". Die von Jugend auf geübte Beschäftigung mit der bildenden Kunst, die Beobachtung des Naturforschers weisen darauf hin.

Wenn so durch das weitgeöffnete Tor der empfindlichen Sinne die Welt breit und stark in Goethes Seele strömt, so wallt ihren Inhalten zugleich das Innere mit drängenden Kräften entgegen und wird Leben durch das mächtig entzündete Gefühl als Lebendes erfaßt. Man mag diese drängende Gefühlskraft mit Goethe selber als Liebe bezeichnen und mit dem Jüngling — in dem Aufsatz über Falconet — bekennen: „Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern." „Wenn ich nur leben könnte, ohne zu lieben", gesteht Goethe von sich selber 1776 der Frau von Stein. In diesem Liebesgefühl vermählt sich sein Ich mit der Welt. Liebeserleben in diesem höheren, platonischen Sinne ist ihm Vereinigung von Ich und Welt, Ineinanderfließen tiefster Lebensströme. Für das Ich heißt das: Eintritt ins Naturgeheimnis, Offenbarung der Welt. Wer so liebt, für den ist die Mauer zwischen Außen und Innen, die der

Intellekt künstlich gebaut, aufgehoben. Goethe kann so spotten über den „Physiker", den rationalen Mechanisten Albrecht von Haller und seine Verse:

Ins Innre der Natur
Dringt kein erschaffner Geist;
Glückselig, wem sie nur
Die äußre Schale weist,

indem er, auch in der Form Äußeres mit Innerem mischend, sein eigenes Bekenntnis zwischen sie flicht:

„Ins Innre der Natur —"
O du Philister! —
„Dringt kein erschaffner Geist."
Mich und Geschwister
Mögt ihr an solches Wort
Nur nicht erinnern!
Wir denken: Ort für Ort
Sind wir im Innern. . . .
Natur hat weder Kern
Noch Schale,
Alles ist sie mit einem Male. . . .

Daher kann er den Faust, der lange umsonst mit dem krausen Schlüssel der rationalen Wissenschaft das Innere der Natur hat aufschließen wollen, nun, nachdem das Liebeserlebnis mit Gretchen den Gefühlsstrom seines Innern erlöst hat, dem Erdgeist danken lassen:

Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,
Vergönnest mir, in ihre tiefe Brust,
Wie in den Busen eines Freunds, zu schauen.

Darum sind die Wesen der Natur ihm nun eine „Reihe der Lebendigen" und findet er „im stillen Busch, in Luft und Wasser" seine Brüder.

Aber dieses Offensein der empfindlichen Sinne, dieses sich Einsfühlen mit der Welt und das an sich Raffen ihrer innersten Werte ist noch nicht Schaffen im Sinne des Gestaltens. Es ist nur Inbrunst, Antrieb, Angefülltsein der Seele mit Stoff, Expansionskraft von Dämpfen. Die Dämpfe bedürfen der Abkühlung, um Gestalt zu werden. Dem Drange des Gefühls, dessen Wesen Schrankenlosigkeit ist, müssen Grenzen gesetzt sein, wenn seine schöpferische Kraft nicht im Unendlichen verströmen und er-

lahmen soll. Dieses Abkühlende, Grenzensetzende, Mephistophelische ist der Verstand. Goethe selber betont in „Vermächtnis“:

Den Sinnen hast du dann zu trauen,
Kein Falsches lassen sie dich schauen,
Wenn dein Verstand dich wach erhält.

Er kühlt das Gefühl ab: man erinnere sich der Kritik, die Goethe — nach „Dichtung und Wahrheit“ — an Friederike Brion übt, wie sie mit ihrer Schwester nach Straßburg zum Besuch kommt und der peinliche Abstand zwischen der Kleidung und dem Gebaren der verbauerten Landpfarrerstöchter und dem städtischen Besuchszimmer offenbar wird.

Er stellt die nötige Distanz zwischen Ich und Ding her, teilt die Nebel des Gefühls, die das Ich im Erlebnis umwogen, und schafft die Klarheit, in der das schöpferische Ich das Ding, das im Gefühlszustand noch an sein Inneres gebunden ist, von sich loslösen und als Gegenstand sich gegenüberstellen kann. Zwischen die Gefühlsaufnahme des Wertherstoffes im Verkehr mit Lotte Buff und die Abfassung des Wertherromanes schiebt sich zeitlich die mephistophelische Verhöhnung der Empfindsamkeit im Fastnachtsspiel vom Pater Brey, das höhnische Hervorstrecken des Bocksfußes der Sinnlichkeit aus den schimmernden Schleiergewändern der Gefühlsseligkeit.

Gewiß, diese abkühlende, berichtigende, ordnende, grenzensetzende Tätigkeit der intellektuellen Funktion des Bewußtseins ist von Enttäuschungsgefühlen begleitet, ein Desillusionierungsprozeß, wie er stets mit der Herausstellung der künstlerischen Gesichte aus der Schrankenlosigkeit der schwärmenden Seele in die festen Ordnungen und äußeren Bedingtheiten der Wirklichkeit verbunden ist: Goethe läßt den Faust klagen über den Tag, „der selbst die Ahnung jeder Lust Mit eigensinnigem Krittel mindert, Die Schöpfung meiner regen Brust Mit tausend

Lebensfratzen hindert"; er läßt ihn den Gegensatz zwischen innerem Bild und äußerer Gestalt erleben:

> Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen,
> Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an. . . .
> Die uns das Leben gaben, herrliche Gefühle,
> Erstarren in dem irdischen Gewühle.

Es ist das tragische Erlebnis der Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit. Aber Schaffen, Gestalten ist unmöglich ohne diese Tragik. Sie beruht auf der Polarität beider Wirkungsarten des sinnlich-geistigen Wesens, der affektiven und der intellektuellen. Denn Gestalten heißt Gestaltschaffen, und eine Gestalt im eigentlichen Sinne ist erst dann vollendet, ein Wesen für sich, ein Individuum mit eigenem (geistigem) Leben, mit eigenem Lebensmittelpunkte, wenn der Nabelstrang zwischen ihr und dem Lebensmittelpunkt des Schaffenden entzweigeschnitten ist. Es ist, an sich und theoretisch betrachtet, nicht einmal nötig, daß diese Gestalt der äußeren Wirklichkeit angehört, daß sie den Bedingungen des „Materials", d. h. des Erzes, des Tons, der Sprache usw. unterworfen wird. Sie kann auch Vision des Schaffenden bleiben. Es läßt sich der Fall denken, daß ein Bildhauer eine Statue, ein Dichter eine Romanhandlung bis in alle Einzelheiten in seiner Seele gestaltet hat und von ihr in seinem Innern ein vollkommenes Bild trägt, ohne daß der eine sein Bild in Marmor, der andere es in die Sprache umsetzt. Das Wesentliche ist, daß das Geschöpf seiner Seele von ihrem Mutterboden abgelöst ist, an ihrem bildenden Leben nicht mehr teilhat.

Dieses bildende Leben des Geistes, als Resultante der Polarität von Empfindung und Gefühlsdrang (Wille) einerseits, von Verstand anderseits, mag man Phantasie nennen. Es ist die eigentliche Kraft des schöpferischen Menschen, gewiß nicht identisch mit dem bloßen Gedächtnis, wie eine positivistische Psychologie und Literaturbetrachtung schon etwa gemeint hat (denn sonst

müßte der mit reichstem Wissensstoff beladene Gelehrte auf seinem Fachgebiete auch der größte Schöpfer sein, während es doch in Wahrheit in der Regel umgekehrt ist), sondern etwas Wesensgeschiedenes, Neues, Selbständiges. Es ist gewiß mechanistisch-rational ausgedrückt, aber es mag in rein methodologischem Sinne gesagt sein: ihren Stoff tragen die Sinneseindrücke und Wahrnehmungen zusammen. Den bildenden Trieb (der dem Gedächtnismagazin fehlt) schafft das Gefühl, indem es den objektiven Stoff der Sinneswahrnehmungen mit der Daseinskraft, dem Lebensglauben, dem Selbstbewußtsein des Ich entzündet. Die gestaltende Kraft gibt der Verstand, indem er sondert, ordnet, klärt. Je nachdem die eine oder andere Seite der Phantasie, die affektive oder die intellektuelle, im Vordergrund steht, ist die Natur ihrer Gebilde mehr heiß, dumpf, gefühlsmäßig verworren, drängend oder kühl, klar, sauber, verständig. Die Hymnen des jungen Goethe überströmen von trunkenem und drängendem Gefühl. Schillers spätere philosophische Gedichte, etwa „Das Ideal und das Leben" oder „Der Spaziergang", zeigen den strengen, an Kant geschulten Intellekt.

Wenn man aber so diese Polarität der zwei Wirkungsarten des Geistigen auseinanderhält, muß man sich wohl vor Verwechslungen hüten. Es gibt dichterische Gebilde, in denen eine künstliche Unklarheit waltet, z. B. die Schöpfungen mancher expressionistischer Symbolisten, etwa des Lyrikers Albert Ehrenstein. Hier Gefühlsüberschwang der gotttrunkenen Seele zu finden, wäre Täuschung. Nicht schaffendes Gefühl webt in ihnen hin und her und wirkt der Gottheit lebendiges Kleid, sondern der Verstand hat in ihnen sein Webermeisterstück angefertigt. In andern dichterischen Gebilden ist, was Gefühlsdumpfheit scheint, in Wahrheit Unzulänglichkeit der sinnlichen Beobachtungsgabe und Mangel an Denkkraft. Hierher gehören die sogenannten „poetischen Lizenzen", die, als Fälschungen des Wirklichkeitsbildes, bei Dichtern ersten

Ranges sich kaum finden. Von einer solchen poetischen Lizenz lebt ein berühmtes Gedicht Herweghs: „Strophen aus der Fremde" II. Es sucht den an sich unwahren Gedanken:

> Sanft stirbt es einzig sich in der Natur,
> Das arme Menschenherz muß stückweis brechen.

zu beweisen durch Aufzählung einer Reihe von Beispielen des sanften Sterbens in der Natur: Verbluten des Tages im Abendrot, Versinken eines Sterns in die blauen Tiefen des Himmels, Hingehen von Blumenduft, Tau und Harfenton. Die Unlogik liegt darin, daß das „Hingehen" des Naturgegenstandes entweder gar nicht ein wirkliches Sterben, somit auch nicht von Schmerzen begleitet ist, oder, wo es Untergang und Sterben bedeutet, mindestens ebenso leidvoll ist wie das Brechen des Menschenherzens.

Wie scharf erfaßt und unbestechlich wahr — auch im äußeren Sinne der Übereinstimmung mit der Beobachtung der Sinnenwelt — sind dagegen bei der kühnsten und üppigsten Phantastik Goethes Bilder der Wirklichkeit! Wie genau ist etwa im „Werther" bei allem Gefühlsüberschwang Käfer und Grashalm gesehen und natürliches Werden beschrieben! In seiner symbolischen Art zu schauen vergewaltigt er die Natur niemals oder verzerrt sie ins Geistreiche und Subjektivistische, wie Heine oder Lenau, sondern das scharf beobachtete Wirklichkeitsbild läßt ihm wie von selber den tiefern Sinn herauswachsen. In dem Gedicht „Zueignung" stellt er ein phantastisches Erlebnis dar: eine Geistergestalt — die Wahrheit — erscheint ihm in einer bedeutungsvollen Epoche seines Lebens, wo die weichende Gefühlsdumpfheit des Sturms und Drangs mit der beginnenden Klarheit des Weltverstandes kämpft, und überreicht ihm den Schleier der Dichtung. Also das eigentliche Schaffen seiner Phantasie als bildende Polarität von Gefühl und Verstand wird im mythischen Bilde dargestellt. Aber das Bild stellt sich nicht unvermittelt und in der Luft schwebend ein. Es wächst aus

genau beobachteter und aufmerksam gedeuteter Wirklichkeit hervor. Goethe erlebt den Vorgang auf einem Morgenspaziergang. Erst deckt noch unendlicher Nebel, aus den feuchten Wiesen des Saaletales aufsteigend, die Gegend: die Gefühlsdumpfheit. Dann bricht die Sonne, ihn zerteilend, durch: die Geistesklarheit. Aus den flatternden Nebelstreifen, die der Kampf zwischen Nebel und Sonne erzeugt, ersteht das Bild der Göttin mit dem Schleier: aus dämmernder Gefühlsdumpfheit und begrenzender Verstandeshelle ist der Schleier der Phantasie gewoben, den die Wahrheit ihm überreicht. Man muß die Verse Goethes im einzelnen prüfen, um zu erkennen, wie treu er sich in den Grenzen der Sinnenwirklichkeit und des Verstandes hält.

Man soll sich aber davor hüten, das Zusammenwirken von Gefühl und Verstand in der Phantasie als etwas Mechanisches, quantitativ Zusammensetzendes aufzufassen. Es ist etwas Organisches, Lebendiges, Dynamisches, neue Gebilde und Werte Schaffendes: es muß Sehnsucht als Triebkraft darin wirken. In dem Goetheschen Gedichte kann man dies dadurch angedeutet finden, daß die Liebe zu Frau von Stein der Boden ist, aus dem es unmittelbar gewachsen, und die Stimmungsatmosphäre, darin es schwebt: „Es war mir", schrieb er ihr bei Übersendung des Anfanges, „gar angenehm, dir auf diese Weise zu sagen, wie lieb ich dich habe." Das Bild der Göttin mit dem Schleier ist aus Goethes Erlebnis der Frau von Stein gewoben, in dem sich Dumpfheit und Klarheit scheiden. Das Bildende, Schaffende ist lebendige Kraft. Letzten Endes dürfte das Merkmal, das den Künstler vom gewöhnlichen Menschen scheidet, das Vorhandensein dieser bildenden und umbildenden Kraft, der Phantasie, sein, und schon darum ist der reine Naturalist, der die äußere Wirklichkeit bloß „abschreibt", wie etwa Holz und Schlaf in „Papa Hamlet", kein Dichter, sondern nur ein Schriftsteller, und zwar ein langweiliger, weil geist- und problemloser.

Es ist eine äußerliche Art der Betrachtung, wenn man sagt, auch die stärkste Phantasie sei nicht imstande, neue Wirklichkeiten zu erzeugen; sie setze ihre Gebilde stets aus vorhandenen Wirklichkeiten, oder aus Stücken derselben zusammen oder schaffe sie in genauer Analogie zu wirklichen Gegenständen. Ein Fabelwesen wie der Pegasus sei eine Zusammensetzung von Pferdeleib und Adlersflügeln, die beide einzeln in der Wirklichkeit vorkämen, ein Kentaur sei eine Zusammenfügung von Pferdeleib und Menschenoberkörper, und sogar an Grünewalds phantastischesten Teufelsgestalten ließen sich die einzelnen Körperteile (Schnauze, Fledermausflügel, Eberhauer usw.) in der Wirklichkeit nachweisen. Wer so spricht, achtet nur auf das äußere Sinnenbild und läßt den Sinn, die innere Bedeutung der neuen Gestalten unberücksichtigt. Schon der Gedanke, diese Stücke zusammenzustellen, ist nicht der Einfall des ersten besten Handwerkers: ein Zweck, eine Weltanschauung liegt ihm zugrunde. In Wahrheit ist der Pegasus nicht nur eine Zusammenfügung von Pferdeleib und Adlersflügeln, sondern etwas Höheres, Neues: er stellt zugleich im Bilde den Mythos der schaffenden Dichterkraft dar. Im Kentauren ist das mythische Erlebnis elementare Naturkraft, in den Teufeln Grünewalds alles Häßliche, Dämonische der Welt des Bösen, ein Stück mittelalterlicher Weltanschauung verbildlicht. All das ist geistiges Neuland, ein Reich künstlerischer Weltdeutung und Offenbarung, über die sinnlose, verworrene und beschränkte Konvention erhoben. Alle wahren Dichter besitzen diese mythenbildende Kraft der Phantasie: Dante, Shakespeare, Goethe, Mörike (Märchen vom sicheren Mann), Keller (Leute von Seldwyla). Von ihr unterscheidet sich der bloß in Analogien konstruierende Intellekt, der nicht Symbole und Mythen, sondern nur Allegorien hervorbringt, wie in Spittelers Olympischem Frühling.

Ein besonders aufschlußreiches Beispiel des Wirkens der Phantasie ist die Entstehung von Kleists „Zerbroche-

nem Krug" Wir wissen, daß der Dichter die Anregung und gewisse Motive für sein Stück aus einem Stich von Le Veau erhalten hat. Er stellt den Flurraum eines weitläufigen ländlichen Hauses dar. Eine Gerichtsszene spielt sich darin ab. In der Mitte sitzt in einem Lehnstuhl nachlässig ausgestreckt der Richter, ein Mann, in dessen Gesicht und Haltung sich Hochmut und Verdrießlichkeit mischen. Rechts neben ihm eine feine jugendliche Gestalt vor einem Tisch mit Schreibereien, offenbar der Schreiber (der Richter kann es nicht sein, weil sonst kein Schreiber da wäre). Links, zuhinterst in der schräg nach vorn gestaffelten Reihe, ein Mann, der in der Rechten einen zerbrochenen Krug hochhält und erregt gegen den Schreiber spricht; neben ihm ein junges Mädchen, offenbar seine Tochter, die die Hände über den Leib gelegt hat und sich halb trotzig halb schuldbewußt-bekümmert abwendet; dann ihre Mutter, schimpfend vorgebeugt, auf den neben ihr stehenden Burschen deutend, der steil aufgerichtet, mit finster abwartender Miene vor sich hinschaut. Man sieht: ein Verhältnis, das Folgen gehabt hat, und, weil der Bursche sich weigert, das Eheversprechen zu erfüllen, von den erbosten Eltern vor den Richter gebracht wird: der Titel, La cruche cassée, ist zweideutig.

Was aber hat nun Kleist daraus gemacht?

In der Vorrede, die er für das Stück verfaßte, beschreibt er den Kupferstich so: „Man bemerkte darauf zuerst einen Richter, der gravitätisch auf dem Richterstuhl saß: vor ihm stand eine alte Frau, die einen zerbrochenen Krug hielt, sie schien das Unrecht, das ihm widerfahren war, zu demonstrieren: Beklagter, ein junger Bauernkerl, den der Richter, als überwiesen, andonnerte, verteidigte sich noch, aber schwach: ein Mädchen, das wahrscheinlich in dieser Sache gezeugt hatte (denn wer weiß, bei welcher Gelegenheit das Delicium geschehen war), spielte sich, in der Mitte zwischen Mutter und Bräutigam, an der Schürze; wer ein falsches Zeugnis abgelegt hätte, könnte nicht zer-

knirschter dastehn: und der Gerichtsschreiber sah (er hatte vielleicht kurz vorher das Mädchen angesehen) jetzt den Richter mißtrauisch zur Seite an, wie Kreon, bei einer ähnlichen Gelegenheit, den Oedip (als die Frage war, wer den Laius erschlagen)."

Man sieht, wie bedeutend diese Bildbeschreibung von dem wirklichen Inhalt des Stiches abweicht. Mag Kleist sie auch erst verfaßt haben, als er sein Stück geschrieben hatte, das Wesentliche ist hier, daß er unwillkürlich in das Bild die Grundzüge seiner dramatischen Fabel hineinliest: so stark ist seine Phantasie bei seiner Auffassung schon tätig.

Wirken so in dem schöpferischen Ich des Dichters die Empfindungs- und Gefühlskräfte (mit Einschluß des Willens) einerseits, die Verstandeskräfte anderseits in der bildenden Kraft oder Phantasie zusammen, so wirken sie doch nicht in allen Dichtern gleich. Bei dem einen überwiegt die eine, bei dem andern die andere Funktion; der Spannungsverhältnisse und damit der Wirkungsmöglichkeiten der Phantasie sind unendlich viele. Die psychologische Ästhetik unterscheidet hier Typen, z. B. nach dem Hervortreten der jeweiligen Empfindungszentren und ihrer Wirkungen im Schaffen, optisch oder akustisch veranlagte Dichter. Goethe oder Keller könnten so als Optiker bezeichnet werden: „Das Auge", erklärte Goethe selber, „war vor allen anderen das Organ, womit ich die Welt faßte." Und Keller hat im „Grünen Heinrich" dem Lichte ein Loblied gesungen, das den Sehnerv hervorgebracht und ihn mit der Blume des Auges gekrönt habe. Schärfe, Helle, Farbigkeit werden die Merkmale ihrer Sinnenbilder sein. Aber Schärfe, Helle, Genauigkeit werden ihren Stil auch geistig bestimmen; der Intellekt ist stark entwickelt. Demgegenüber wären Dichter wie Tieck (in seiner Lyrik) und Eichendorff oder Verlaine Akustiker. Der Ton im Sinne des Wohlklangs, der Melodie und Harmonie herrscht vor, während das Anschauungsbild gern ver-

schwommen, grau und verfließend gegeben ist. Auch die geistige Erfassung geht nicht auf Klarheit und Bestimmtheit aus, sondern auf ahnungsvolle Dämmerung bis zum Versinken in die Gefühlsdämpfe mystischen Erlebens. Tieck, Wackenroders Preis der Musik als unmittelbarer Seelensprache nachahmend (und übertreibend) singt:

Weht ein Ton vom Feld herüber,
Grüß' ich immer einen Freund,
Spricht zu mir: was weinst du, Lieber?
Sieh, wie Sonn' die Liebe scheint:
Herz am Herzen stets vereint,
Gehn die bösen Stunden über.
Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles was sie will verschönen.

Seine eigenen „musikalischen" Gedichte, spielend mit Alliteration und Assonanz, Tonmalerei und Silbenreim an allen Stellen, erheben sich freilich kaum über mechanische Lautgaukelei, wie denn auch die forcierte Unklarheit des Inhalts eigentlich nie die Gefühlsschauer echter Mystik in uns erregt. Dagegen quillt aus den Liedern Eichendorffs die innere Harmonie ihres Schöpfers, und indem er die Dinge der sinnlichen Welt wandernd nur im Fluge erhascht oder, eine Fernsicht schauend, weit abrückt, läßt er sie verfließen, so daß der innere Wohlklang seiner Seele rein und tief die Melodie des Liedes erfüllt, etwa in der schönen Strophe:

Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand
Und hörte in weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.
Das Herz mir im Leib entbrennte,
Da hab' ich mir heimlich gedacht:
Ach, wer da mitreisen könnte
In der prächtigen Sommernacht.

(Man achte auf den Entfernungsinhalt der Wörter: Sterne, einsam, weiter Ferne, Posthorn, mitreisen!)

Auch Vermischungen der Empfindungsgebiete in ihren Bezeichnungen kommen vor. In Tiecks „Sternbald" sagt einmal der Dichter Florestan zu dem Maler Sternbald beim Anblick eines schönen Abendrotes: „O wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in eure Malerei hineinlocken könntet."

Gewiß kann das literarische Urteil durch solche Beobachtungen der psychologischen Forschung geschärft und heuristisch bereichert werden; aber die Feststellungen, zu denen sie gelangt, dienen doch in erster Linie der Psychologie. Denn die Literaturwissenschaft hat es ja nicht mit einer Beschreibung, Klassifizierung und Typisierung der psychischen Wirkungsmöglichkeiten zu tun, sondern mit der möglichst umfassenden und eindringenden Erkenntnis und Charakteristik der einzelnen dichterischen Persönlichkeit und ihres Werkes und der geschichtlichen Zusammenhänge, in die sie verwachsen sind. Und da macht man dann bald die Beobachtung, daß kein Dichter einen Empfindungstypus rein darstellt. Goethe ist nicht nur Optiker, sondern — man denke an seinen „Fischer" oder an den „Nachtgesang" („O gib vom weichen Pfühle Träumend ein halb Gehör"), auch akustisch hervorragend begabt, und auch G. Keller sind Strophen von höchstem Wohlklang gelungen, z. B. das Schifferliedchen („Schon hat die Nacht den Silberschrein des Himmels aufgetan" — vor allem in der ursprünglichen Form mit dem Kehrreim: „Wach auf, Marian") oder das Jugendgedenken („Ich will spiegeln mich in jenen Tagen"). Wer vermöchte zu sagen, ob Mörike mehr Akustiker oder Optiker ist?

Und so dürfte es sich auch mit den andern Versuchen der Typenbildung durch die Psychologie verhalten, etwa der Unterscheidung der Typen des Affektlebens in Typen des herabgesetzten Ichgefühls, Typen des gesteigerten Ichgefühls usw., oder der Unterscheidung der Typen des Intellektlebens in Statiker und Dynamiker usw. Für das literarische Urteil scheint mir die Untersuchung des Span-

nungsverhältnisses zwischen den beiden Richtungen des Seelischen ergiebiger zu sein, z. B. für die Unterscheidung ursprünglicher lyrischer, dramatischer, epischer Veranlagung. So zeigt z. B. das Lebensbild eines ausgesprochenen Lyrikers wie Mörike eine große Empfindlichkeit der Sinne, ein tiefes und reiches Gemütsleben und einen in allen künstlerischen Fragen entschiedenen und klaren Verstand. Aber es fehlt ihm in hohem Maße die bestimmte Richtung auf das tätige Leben. Seine seelische Grundhaltung bleibt wesentlich passiv. Sein Affekt härtet sich nicht zum Willen, sein Verstand vermag nicht größere Massen des Lebenstoffes zu disponieren und so das Leben bewußt und zielvoll zu lenken (auch in seinem großen Roman leidet die Komposition unter diesem Versagen der Dispositionsfähigkeit). Sein menschliches Dasein ist daher mehr ein Gelebtwerden als ein Leben, reich an äußeren Hemmungen, denen er nicht gewachsen ist, an inneren Stockungen, denen er machtlos ausgeliefert ist, an Verdrießlichkeit und Hypochondrie, die immer da entsteht, wo reiche Kräfte aus Mangel an entschiedener Betätigung sich nach innen wenden. Die Bildnisse Mörikes verraten diesen Zug mehr und mehr. Dieses nach innen Gewandtsein kommt aber nun seiner Phantasie zugute. Jedoch auch ihr Hervorbringen ist weniger ein zielbewußtes Schaffen in der Helle des Intellektes, als ein Weben in den Dämmertiefen der Seele. Er hat es fein und tief in seinem Eingangsgedichte „An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang" geschildert: Der Leib ist vom Schlafe gestärkt. Zwielicht, auch seelisches, herrscht: „Bei hellen Augen glaub' ich doch zu schwanken." Er schließt die Augen. Ein Schwarm von Bildern und Gedanken zieht an die Pforte seines Herzens: „Der Genius jauchzt in mir." Wie die Sonne ihr Auge aufschlägt, löst sich das fertige Gebilde von seiner Seele. Wie bezeichnend ist für seine passive Grundhaltung dieses Dichten morgens im Bett! Auch Schön-Rohtraut und „Die Schwestern" sind so entstanden.

Man wird das Unrealistische, Willenlose, Flutend-Weiche der schönsten Gebilde seiner Phantasie, des „Märchens vom sicheren Mann" oder des Orplidmythos auf dieses stille Weben der Phantasie zurückführen dürfen.

Der dramatische Charakter stellt den Gegenpol dar. Er mag an Kleist veranschaulicht werden. Seine Einstellung in das Leben ist eine ungeheuer aktive. In ihm erscheint alles Geistige unmittelbar als ein Wirkendes. Nicht in dem Sinne, daß er es praktisch ausmünzen wollte — das Studium auf einen Brotberuf hin hat er leidenschaftlich abgelehnt —, sondern indem alles, was seine Seele in sich trägt, mit gewaltiger Intensität zur Entfaltung drängt und darum immer als ein Äußerstes, Letztes sich gibt. Seine Empfindungskraft ist aufs höchste gesteigert: man lese etwa die Schilderungen von seiner Reise nach Würzburg. Sein Gefühl erscheint als lodernde Leidenschaft: man denke an den gigantischen Haß gegen Napoleon in dem Lied: „Germania an ihre Kinder." Sein Verstand spaltet die Begriffe bis in ihre letzten Fasern und scheut nicht vor den Pedantismen des reinen Logikers — in den pädagogischen Briefen an Wilhelmine von Zenge — oder den Spitzfindigkeiten des Rabulisten zurück — in den Lügenkünsten des Richters Adam —. So ist, bei der ungeheuren Stärke aller Kräfte, die Spannung in seiner Seele die denkbar höchste, der Rhythmus seiner Phantasiekraft ein atemloses Prestissimo. Er lebt und schafft wie im Fieber und bewahrt doch — so stark wirkt der Gegensatz in ihm — mitten in den Delirien die kühlste, schneidendste Schärfe des Verstandes. Es gibt in seinem Leben keine Behaglichkeit, keine Strecke bequemen Dahinschlenderns. Keine mittlere Gemütslage. Seine Seele gleicht einer wildzerrissenen Gebirgslandschaft: schwindelnd hohe Gipfel wechseln mit unendlichen Abstürzen. Sein Leben zerfällt in Perioden gesteigertster Schaffenskraft und tiefster Depression bis zum körperlichen Zusammenbruch. Und auch scheinbare Gleichgewichtszustände sind vom tragischen Gefühl des innern

Risses (der zugleich ein Riß der Wirklichkeit ist!) beschattet. Der Selbstmordgedanke schwebt lauernd sein ganzes Leben lang über ihm wie der Geier über den wilden Felsen, bis er endlich, gerade wie der Dichter im „Prinzen von Homburg" den höchsten, stolzesten Gipfel erklommen hat, niederstößt und ihn in den Abgrund reißt. Die übermenschliche innere Spannung hatte ihn nur 34 Jahre alt werden lassen. Es ist wohl kein Zufall, daß ausgesprochene Dramatiker oft nicht alt werden, wobei es freilich ein allgemeines Höchstmaß der Lebenskraft nicht gibt.

Das seelische Tempo des Epikers dagegen ist Gemächlichkeit. Kann man die Seele des Lyrikers einem See vergleichen, der von unterirdischen Wassern gespeist wird, die Gestirne des Himmels, die Gebilde der Natur und die Werke der Menschen bald rein, bald wellengekräuselt spiegelt; ist die Seele des Dramatikers der stark fallende Bergfluß, der mächtige Energien in sich entwickelt, Blöcke und Bäume mit sich wälzt, sich gewaltsam Bahn bricht und die Unternehmungen der Menschen treibt: so gleicht das Geistige des Epikers dem Strome, der, in die weite, bevölkerte, blühende Ebene eingetreten, seine reichen Fluten breit und stattlich, in bedächtiger Schnelle dahintreiben läßt. Das Grundgesetz epischer Veranlagung ist Fülle, der seelische Grundrhythmus unerschütterliche Ruhe. Empfindlichkeit der Sinne, Beweglichkeit des Gefühls sind durch klare Besonnenheit des Verstandes in ihren menschlich-bedenklichen Folgen abgeschwächt. „Aufmerksamkeit ist das Leben", sagt Goethe als Epiker. So kann sich, wie in Zeiten der Ruhe in bedächtig-klaren Häusern materielles Gut, in der Seele des Epikers ein Schatz von Erfahrungen ansammeln, die er im Werke mit lächelnder und weiser Überlegenheit über die Geschöpfe seiner Phantasie auslegt. Er ist — im Gegensatz zu den vorwiegend durch ihr inneres Leben bestimmten Idealisten, dem Lyriker und dem Dramatiker — ein Materialist, d. h. von der Materie

bedingt. Gottfried Keller ist ein solcher reiner Epiker. Mit ruhiger Gelassenheit wandert er durchs Leben. Er läßt die Dinge stets an sich herankommen, fast ohne ihnen zu winken (man denke dagegen an das vielfache Drängen und Zwängen von Hebbel!). Erst wenn die Not ihm die Kehle zusammenschnürt, regt er sich. Fremde Eingriffe geben seinem Leben an Wendepunkten die entscheidende Richtung. Die Ausweisung aus der Schule drängt ihn in die Malerlaufbahn. Das Zeitgeschehen, von Herwegh und A. Grün besungen, weckt den Lyriker. Die Fürsprache von Gönnern verschafft ihm das Reisestipendium. Zur erneuten Aufnahme seiner Schriftstellerei um 1870 gibt ihm den Anstoß die Feier seines fünfzigsten Geburtstages und die Aufforderung eines angesehenen deutschen Verlegers. Wer weiß, ob wir Kellers letzte Werke hätten, ohne J. Rodenbergs kluges und rastloses Anspornen! Aber bei diesem langen, gemächlichen Schlendern durch die reiche und fruchtbare Landschaft, die ihm das Leben war, sammelt er eine Fülle von Erfahrung, Weisheit und Bildern in sich, von „Materie", und ordnet sie in ruhiger Seele, gestaltet sie mit lässig spielender Phantasie. Es ist kein Zufall, daß L. Feuerbach, der Prophet eines politischen und wirtschaftlichen Materialismus, der Antipode des Spiritualisten Hegel, seine Weltanschauung klärte. Sein Stil ist Reichtum, sein Humor lächelnd, gütig, überlegen. Auch seine Helden tragen diese Gelassenheit in sich. Ja, er macht, nach dem Bilde seiner stoffgesättigten, ruhigen Seele, Gott selber zum epischen Dichter und sagt, im Gegensatz zu Hebbel, dem Gott die ewige Unruhe ist, im ersten „Grünen Heinrich": „Nur die Ruhe in der Bewegung hält die Welt und macht den Mann; die Welt ist innerlich ruhig und still, und so muß es auch der Mann sein, der sie verstehen und als ein wirkender Teil von ihr sie widerspiegeln will. Ruhe zieht das Leben an, Unruhe verscheucht es; Gott hält sich mäuschenstill." So konnte nur ein Epiker schreiben.

Nun darf man aber in diesen Bildern der lyrischen, dramatischen und epischen Persönlichkeit nicht mehr sehen, als was sie sein wollen: Grundrichtungen wesentlicher dichterischer Verhaltungsweisen, Symbole. Eine weite Wirklichkeit mit einer zahllosen Mannigfaltigkeit von Lebensformen steht ihnen gegenüber; als Grundtypen bleiben sie, wie mir scheint, darum doch bestehen. So weit Hölderlin von Mörike abrückt, Grillparzer von Kleist, Gotthelf von Keller, jeder steht dem andern doch nicht so fern, daß er in einen anderen Typus hineinträte: die seelische Distanz zwischen Mörike und Hölderlin, zwischen Grillparzer und Kleist, Gotthelf und Keller ist doch sehr viel kleiner als die zwischen Hölderlin und Kleist, oder die zwischen Gotthelf und Hölderlin.

Wenn die Methoden und Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Psychologie meines Erachtens nur mit erheblicher Einschränkung für die Bildung des literarischen Urteils verwendet werden können, so scheint mir die Fruchtbarkeit der Psychiatrie und Psychanalyse für die Literaturwissenschaft im ganzen noch geringer zu sein. Wertvolles mögen sie leisten, wo es sich um das Seelenbild eines psychopathischen Menschen handelt, wie Hölderlin. In den meisten Fällen besteht das ganze Ergebnis psychanalytischer Untersuchung in nicht viel anderm als in einer geänderten, medizinischen Terminologie von seelischen Vorgängen und dichterischen Gestalten und Motiven; der Erkenntniswert aber ist gering, die Betrachtungsweise oft abstoßend, um so größer oft die Vergewaltigung der Überlieferung. Vor allem versagt die psychiatrische Methode gegenüber dem eigentlichen Genie und seinen Schöpfungen. Gebildet an dem Beobachtungsmaterial, wie es die ärztlichen Sprechzimmer, Kliniken und Irrenhäuser füllt, schöpft sie fast ausschließlich aus der Erfahrung mit mehr oder weniger begabten und gebildeten Durchschnittsmenschen. Wie will sie, aus dieser Ebene, sich aufschwingen zur Betrachtung von Höhenmenschen, gewachsen sein der Er-

kenntnis von so komplizierten Schöpfungen wie Shakespeares Hamlet oder Kleists Penthesilea? Hier steht man dem reinen Geiste gegenüber, den nur der Erforscher und Kenner des Geistes in der vollen Freiheit der Intuition zu erfassen vermag, soweit es dem Menschen beschieden ist. Spannt man solche rätseltiefe Schöpfungen über die Formel einer psychanalytischen oder psychiatrischen Methode, so zerrt man sie aus dem flüssigen Kern der Welt an die verkrustete Schale, zerstört sie und tötet sich selber Erkenntnis und Genuß.

III. DAS KÜNSTLERISCHE ERLEBEN

Das Leben, dieses große unbekannte X, ist für das Ich nur als Erleben vorhanden, das heißt als unaufhörliche Bewegung in der Form der Auseinandersetzung mit der Welt. Als Welt aber fassen wir auf die Summe von geistigen und praktischen Werten, die durch das Bewußtseinsleben anderer, früherer und auch zeitgenössischer Menschen geschaffen worden sind, mit Einschluß der Inhalte und Formen desjenigen Gebietes, das man mit einem Sammelworte „Natur" nennt: also die Erscheinungen des physischen Seins, zum Teil in Begriffen der naturwissenschaftlichen Konvention dem Ich übermittelt, zum Teil in eigener Erfahrung von ihm unmittelbar erfaßt; die Einrichtungen und Bedingungen des wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Lebens, die Überlieferungen der Wissenschaften; ästhetische Urteile; das Reich des sittlichen und religiösen Lebens — alles, soweit es als mehr oder weniger einheitliches Ergebnis einer außerhalb des Einzelichs geschehenen Geistesentwicklung dem Ich von außen sich als Erlebnisstoff darbietet und von ihm verarbeitet, zum Teil assimiliert, zum Teil abgestoßen wird.

Dieser Begriff Welt scheint somit verwandt dem Begriff Milieu, wie Hippolyte Taine, der diese Lehre besonders eingehend entwickelte, den „état général des moeurs

et de l'esprit" nannte, ohne damit den Wert geschaffen zu haben, der sich ja schon bei Herder findet. Allein der Begriff Milieu scheint mir wenig fruchtbar zur Erkenntnis künstlerischer Werte. Denn erstens ist er zu eng: man denkt gewöhnlich nur an den gesellig-sittlich-wirtschaftlichen Zustand, an die „Umgebung" im äußeren Sinne. Sodann ist nach Taines soziologisch-materialistischer Geschichtsauffassung das frei schaffende Ich dem Einfluß des Milieu sozusagen willenlos ausgeliefert. Das Milieu bestimmt nach seiner Ansicht das Kunstschaffen despotisch, indem es nur diejenigen Werke duldet „qui lui sont conformes, et en éliminant les autres espèces par une série d'obstacles interposés et d'attaques renouvelées à chaque pas de leur developpement" — eine Bestimmung, die ganz vergißt, daß öfter gerade wertvollste Werke im Kampf und Gegensatz gegen das Milieu zustandegekommen sind, man denke etwa an Hebbels oder Kleists Dramen!

Statt also mechanistisch von einer „Beeinflussung" des Ich durch das Milieu zu sprechen, dürfte es für den heutigen Betrachter ersprießlicher sein, von einer Auseinandersetzung des Ich mit der Welt zu reden. Sind im Ich wirklich freie Eigenkräfte, so ist diese Auseinandersetzung fruchtbar, ein neues Weltbild wird durch sie im Ich geschaffen. Ist das Ich aber von Anfang an unselbständig, gebunden, von vornherein geneigt, der Welt recht zu geben und sich ganz von ihrer Konvention ausfüllen zu lassen, so ist das Ergebnis belanglos, trägt nur Altes zu Altem. Uns kümmert hier fortan nur der erste Typus, das schöpferische Ich, der weltgeschichtliche, d. h. den Weltstoff umformende Mensch, der Ideenmensch, wie ihn Fichte nennt. Machen wir uns die ganze Tragweite unserer Auffassung klar, so heißt das: der schöpferische Prozeß beginnt beim Dichter nicht bei der Konzeption des Werkes oder gar erst beim bewußten Gestalten, sondern viel früher: bei der Schaffung des allgemeinen Weltbildes in der Auseinandersetzung zwischen Ich und Welt, beim Erleben.

Für die Art des Erlebens nun, nach der Seite des Erlebnisstoffes betrachtet, hat Goethe in „Wilhelm Meisters Theatralischer Sendung" ein klassisches Beispiel gegeben:

Wilhelm wird von Jugend auf durch eine angeborene Neigung zur Theaterwelt getrieben. Er spielt Puppentheater, er schauspielert mit seinen Genossen, er schafft sich Zugang zu einer Theatertruppe, er knüpft ein Verhältnis zu der Schauspielerin Mariane an, er dichtet für die Bühne und theoretisiert über Wesen und Wirkung des Dramas. Man kann also die Grundkraft seines Ich als „Theater" bezeichnen. Nun soll er, nach der Gesundung von der schweren sittlich-körperlichen Krise, in die ihn der unglückliche Ausgang jenes Verhältnisses mit Mariane gestürzt, als Kaufmann eine Reise antreten. Werner, der betriebsame, unternehmende Schwager Wilhelms, hat weitschauende Pläne mit dem angeheirateten Geschäfte vor: er will es aus einem altmodischen Kramladen zu einem modernen Welthause machen. Die Handelsdiener mögen im Laden mit der Elle messen, mit der Wage wägen; die Prinzipale aber wollen „durch alle Art von Spedition und Spekulation einen Teil des Geldes und Wohlbefindens" an sich reißen, „das in der Welt seinen notwendigen Kreislauf führet. Wirf einen Blick auf alle natürlichen und künstlichen Produkte aller Weltteile, siehe, wie sie wechselsweise zur Notdurft geworden sind; welch eine angenehme geistreiche Sorgfalt ist es, was in dem Augenblick bald am meisten gesucht wird, bald fehlt, bald schwer zu haben ist, jedem, der es verlangt, leicht und schnell zu schaffen, sich vorsichtig in Vorrat zu setzen und den Vorteil jedes Augenblicks dieser großen Zirkulation zu genießen. Dies ist, dünkt mich, was jedem, der Kopf hat, eine große Freude machen wird".

In der Tat eine großartige Perspektive: das Problem der Weltwirtschaft wird aufgerollt. Und so soll Wilhelm, nach Werners Plan, seine Geschäftsreise in diesem Sinne

unternehmen und durchführen: „‚Dir,' rief Werner aus, ‚der du an menschlichen Dingen so herzlichen Anteil nimmst, was wird es dir für ein Schauspiel [man beachte das Wort!) sein, wenn du das Glück, das mutige Unternehmungen begleitet, vor deinen Augen den Menschen wirst gewährt sehen! Was ist reizender als der Anblick eines Schiffes, das von einer glücklichen Fahrt wieder anlangt, das von einem reichen Fange frühzeitig zurückkehrt!'" Man sieht: Werner, der praktisch schöpferische Mensch, möchte die bildenden Kräfte seines Schwagers (Gefühl, Phantasie, Willen usw.) in das Geleise des kaufmännischen Wirkens hineinleiten. Er soll auf der Reise, durch einzukassierende Guthaben immer wieder selbst die Mittel sich verschaffend, große Städte besuchen, merkwürdige Fabriken und Gebäude sehen, kurz, sich tüchtig in der Welt umtun, immer im Hinblick auf die geplante Erweiterung des Geschäftes.

So scheint also die Richtung, nach der sich diese erlebende Auseinandersetzung zwischen Wilhelms Ich und der Welt bewegen soll, gegeben: Wilhelm wird Erlebnisse als künftiger Großkaufmann machen. In Wahrheit aber nimmt sein Erleben einen ganz anderen Weg. Als ein eigenkräftiger Mensch erlebt er nicht aus Werners Seele, als Kaufmann, sondern aus seiner eigenen, als Schauspieler und Dichter. Wohl folgt er dem Rate Werners, besucht Fabriken und zieht Schulden ein; aber dieser Teil seines Handelns bleibt nur im Vorhof seiner Seele, geschieht lediglich intellektuell; er dient nicht der Ausbildung des Kaufmanns, sondern des geistigen Menschen, und sein Ertrag, das eingezogene Geld, wird von ihm unbedenklich zur Förderung seiner Theatererlebnisse verwendet.

Von Anfang an erlebt er nichts als Theater, läßt ihn, in kunstvoller Steigerung, der Dichter sich immer tiefer ins Theater einleben. Erst ist es das Theaterspielen von Dilettanten: der Bergleute, die aus eigenem Antrieb spielen, der Industriearbeiter, die der Fabrikherr zum bilden-

den Theaterspiel veranlaßt hat. Dann lernt Wilhelm die Berufsschauspieler kennen: erst die niedere Form in der Gauklertruppe, dann die höhere in der Truppe der Madame de Retti. Und nun, indem er sich dieser Truppe anschließt, umströmt ihn das Theaterwesen wie eine breite und tiefe Flut, darin er sich mit kräftiger Bewegung tummelt. Er läßt seinen Belsazer aufführen, er stellt die eingezogenen Gelder, aus denen er seine kaufmännische Ausbildung hätte bestreiten sollen, in den Dienst des Theaters; er spielt selber im Belsazer mit; er zieht mit der Truppe aufs Schloß des Grafen; er gilt da ganz als Glied der Truppe und als Theaterdichter; er geht später zu Serlo....

Der Sinn dieses ganzen Erlebens rückt erst dann ins rechte Licht, wenn man sich der Fülle anderer Erlebnismöglichkeiten bewußt wird: der Natur, wie sie Goethe den Werther erleben läßt, der Ehe und Familie, wie sie die „Wahlverwandtschaften" darstellen, der Stadt als Industrieort, des politischen Handelns, der bildenden Kunst, der Wissenschaft usw. All diese Lebenskreise sind für Wilhelm entweder gar nicht vorhanden oder streifen höchstens flüchtig die Peripherie seiner Seele.

Nun darf man aber Goethe, nach dem Umfange seines Erlebens, nicht mit seinem Helden zusammenstellen: wo Wilhelm Meister beschränkt ist, ist Goethes Interessenkreis und Erlebnismöglichkeit fast schrankenlos, universal. Und so ist die Länge des Erlebnisradius gewiß ein Gradmesser dichterischer Größe. Goethe ist um so viel größer als z. B. Theodor Storm, als seine Erlebniskraft größer ist als die Storms. Goethes Erlebnisfeld umfaßt die Probleme des menschlich-sittlichen Einzellebens (Werther, Wahlverwandtschaften), wie die Fragen des staatlich-wirtschaftlichen Lebens (Götz von Berlichingen, Wanderjahre, Faust II), Fragen des Künstlerdaseins (Torquato Tasso, Von deutscher Baukunst), Fragen der Wissenschaft (Metamorphose der Pflanzen; Farbenlehre), Fragen philosophisch-metaphysischer Richtung (Faust; West-östlicher Di-

wan). Kurz, man wird kaum ein Lebensgebiet finden, über das er sich nicht ausgebreitet, das er nicht durchdrungen hat, so daß man, wenn je von einem Menschen, von ihm sagen zu können scheint: die ganze Summe des im damaligen europäischen Zeitbewußtsein vorhandenen Lebens sei in ihm Erlebnis geworden. Und doch deckt sich auch dieser weite Erlebniskreis Goethes noch nicht mit dem Lebensbewußtsein der Zeit: das Gebiet des mathematischen Denkens z.B. ist ihm verschlossen.

Wie eng ist aber nun der Erlebniskreis Storms! Für ihn als schöpferischen (nicht als bürgerlichen!) Menschen schrumpft der Begriff Leben zusammen zu dem engen Bereich der deutschen Ehe auf der Grundlage der aufgeklärt-diesseitigen Sittlichkeit des 19. Jahrhunderts. Problem ist ihm, was die Ehe gründet: die Liebe in all ihren Formen und Konflikten. Was sie physisch und sittlich erhält: Gesundheit, Wahrheit, Treue, Reinheit. Was sie zerstören kann: gefährliche Veranlagung, z.B. Hang zu Trunksucht, Unehrlichkeit, Untreue, wilde Leidenschaft. So steht in seinem Blickpunkt die Familie. Um sie herum gruppieren sich Verwandte, Freunde und Feinde. Gar nicht existieren für ihn als Dichter die Stoffgebiete Kunst, Wissenschaft, Religion, Staat, Industrie und Handel. Gewiß werden sie in seinen Novellen und Gedichten etwa gestreift, vielleicht sogar besprochen, aber sie sind ihm nicht Problem; er nimmt sie als gegebene Größen, an denen er nicht rütteln will oder darf; er bildet sie nicht neu aus dem schöpferischen Grunde seines Ich in der Auseinandersetzung mit der Welt. Sie sind ihm nicht Erlebnis.

Denn das ist, nach der Auswahl des Umfanges des Erlebnisstoffes, die zweite Erkenntnis, die uns die Betrachtung von Wilhelm Meisters Erleben zu lehren vermag: erlebt, d.h. zum wirklichen Leben erschaffen wird ein Stoff nur dann, wenn er in das Innerste unserer Seele einzudringen vermag. Gewiß sieht Wilhelm Meister auch die Natur rings um sich, er wächst in einer Familie auf und

macht ihre Konflikte mit, er besucht Fabriken und Städte, er hat sogar unter den politisch-kriegerischen Verwicklungen der Zeit zu leiden; insofern bestehen diese Lebensgebiete auch für ihn. Aber eben nur äußerlich, intellektuell, als Wissensstoff, der in sein Bewußtsein eintritt, sich in seinem Gedächtnis absetzt, sogar vielleicht sein Wesen mitbauen hilft. Aber diese Stoffe stehen nur in seinem Blickfelde, nicht im Blickpunkt. Sie dringen, mechanisch ausgedrückt, nicht in jenen Mittelpunkt seiner Seele, wo die schöpferischen Kräfte wirken; sie beeinflussen diese nicht, sie wecken sie nicht, sei es durch Bejahung oder Verneinung, sie nähren sie nicht, sie bestimmen nicht die Richtung ihres Wachstums. Was für eine gewaltige Bedeutung für die Bildung von Goethes Persönlichkeit hat z. B. sein Verwaltungsdienst in Weimar gehabt! Es ließe sich denken, daß auch Wilhelm Meister in seinem Streben nach menschlicher Bildung durch eine ähnliche Tätigkeit, etwa als Leiter des nach Werners Plan ausgebauten Kaufmannshauses, mächtig gefördert würde. Es fällt ihm gar nicht ein, diese Frage nur ins Auge zu fassen. Das, was ihn fördert, ist einzig das Theater und was drum und dran hängt. Ob er später auch — wie die „Lehrjahre" dartun — damit eine Enttäuschung erlebt, ob das Theater die Bildungsanstalt nicht sein kann, als die er es sich geträumt hat: das ist hier belanglos; er erlebt es einfach, und auch die Enttäuschungen, die es ihm bringt, helfen sein Weltbild schaffen. Ja, gerade die Kluft zwischen seiner Vorstellung vom Theater und den wirklichen Theaterverhältnissen beweist die Echtheit und Stärke seines Erlebens: sie wäre nicht da, wenn sein Ich nicht aus seiner Eigenkraft heraus, eben aus seinem Ideal des bildenden Theaters, ein neues Leben, eine reichere und schönere Wirklichkeit schaffen möchte.

Um es auf eine Formel zu bringen: es handelt sich um den Unterschied zwischen Glauben und Wissen. Glauben — so könnte man etwa, jenseits aller kirchlichen Dogmatik,

bestimmen — ist ein unmittelbares Verhältnis zu den schöpferischen Urkräften des Lebens, die der Gläubige in sich wirken fühlt. Weil man so an dem Aufbauenden des Daseins teil hat, so ist Festigkeit, Stärkebewußtsein, Selbstsicherheit, Freudigkeit die seelische Folge dieser glaubenden Geisteshaltung. Wie Keller es ausspricht:

> Willst du, o Herz! ein gutes Ziel erreichen,
> Mußt du in eigner Angel schwebend ruhn.

Der Gläubige ist immer Optimist im tiefsten Sinne des Wortes; sein Blick ist schaffend nach vorwärts gerichtet, wie der Fausts, und ob er sich auch körperlich verzehrt, er achtet dessen nicht, er läßt sich durch äußeres Ungemach und Leiden nicht oder nicht auf die Dauer niederstimmen; denn das geistige Bild des Innern, das er in äußere Gestalt umschaffen muß, ist stärker und wertvoller als alle irdische Hemmung. Er schreckt nicht, wenn es nötig ist, vor dem Martyrtum zurück; denn er fühlt es und weiß es, er hat teil an dem Göttlichen, Ewiges glüht in seinem zerbrechlichen Körper, Gott schafft in ihm und durch ihn die Welt. Er ist der Idealist im wahrsten Sinne. Und darum ist er ein religiöser Mensch: er fühlt sich, in Demut und Stolz, in tiefstem Erschauern, dem Unendlichen, Übergewaltigen gegenüber, die Strahlen der Ursonne wandeln durch seine Brust, er spürt die Verpflichtung in sich, eine Welt aus sich zu schaffen. Auf das begriffliche Bekenntnis, die Zugehörigkeit zu dem oder jenem Ismus, kommt es dabei nicht an: auch die materialistische Geisteshaltung ist in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein Glauben gewesen, der Glauben an die Seligkeit des Erdenlebens und an die Verpflichtung des Menschen, mit der Materie auf Erden Glück zu schaffen. Wäre der Materialismus am Anfange kein Glauben gewesen, all das Große in Wissenschaft, Technik, Industrie, Staats- und Wirtschaftsleben, das er geschaffen, wäre nicht entstanden.

Wissen dagegen ist ein mittelbares Verhältnis zu den schöpferischen Kräften des Lebens. Es vollzieht sich im Bereiche der Sinne und des Intellekts, und sein Vorratshaus ist das Gedächtnis. Wissen kann man erlernen, von außen mechanisch in sich aufnehmen. Fast alles, was die heutige Schule überliefert, ist solches Wissen, es bleibt daher — bei allem praktischen Nutzen — sehr oft seelisch unfruchtbar; seine Aufnahme ist mit Gefühlen des Mißbehagens bei den Schülern (und oft den Lehrern) begleitet, wie sie sich — nach der außerordentlich fein reagierenden Organisation unseres Nervensystems — überall da einstellen, wo das Bewußtsein des Zwecklosen, Unlebendigen, weil Unfruchtbaren, in uns entsteht; und die Kenntnisse, die uns so als bloßes Wissen übermittelt werden, werden — auch dies eine notwendige Reaktion unseres Ich — so rasch als möglich abgestoßen. Die eigentliche Erklärung aber für die Unfruchtbarkeit des bloßen Schulwissens ist die: Wissen — auch wo es als bloß äußerliche Sinnenbeobachtung in uns eingeht — besteht aus Urteilen und Kenntnissen, die wir nicht selber in der unmittelbaren Auseinandersetzung unseres Ich mit der Welt gewonnen und geformt haben. Sein Inhalt ist von anderen, früheren Geistern erfahren, erdacht, gebildet worden.

So fein, so ganz auf das Lebendig-Individuelle gestellt — „Individuum est ineffabile", hat der junge Goethe sich nach Spinoza gemerkt —, so gänzlich unteilbar und unmitteilbar, völlig irrational und aller mechanischen Übermittlung entrückt ist aber nun die Substanz des Lebens, daß sie von jedem Menschen wieder aufs neue erlebt werden muß, und da jeder ein Individuum, ein Mensch für sich, nur einmal vorkommend, ist, so ist auch jenes Wesen seiner Seele, das das wahrhaft Schöpferische in ihm ist, bei jedem verschieden, mithin auch die Kraft lebendiger Reaktion auf den Lebensstoff wechselnd je nach Individuum, ja, je nach Alter und Stimmung und Umständen des Individuums, so daß, was heute in unser Innerstes eindringt

und unser schöpferisches Zentrum entzündet, morgen uns völlig kalt lassen und ohne Wirkung bleiben kann. Das überlieferte Wissen (nicht das aus eigenem Glauben gebildete Wissen!) besitzt diese entzündende Kraft nicht. Es rührt nicht an unseren Lebensmittelpunkt und befruchtet unseren Geist nicht. Es befrachtet nur. Es tritt, eben weil es der Niederschlag nicht des eigenen, sondern des fremden Erlebens ist, an uns heran in jenem Zustande der Abgekühltheit, den man als Klarheit bezeichnet. Der Dampf, in den das erhitzte Fühlen im Erlebnis den Lebensstoff verdünnt, ist längst durch das Röhrensystem der wissenschaftlichen Übermittlung und intellektuellen Erörterung zu wasserhellen Tropfen abgekühlt worden. Was einst Gefühlsglauben war, ist Wahrheitsbegriff, wissenschaftliche Formel geworden. Diese Begriffe kann man weitergeben, in ruhiger, sachlicher Gemütshaltung besprechen, wie man bei mittlerer Temperatur Wasser von einem Gefäße ins andere gießen kann, nicht aber Dampf, der sich verflüchtigt. Wenn heute ein Lehrer in der Physikstunde die Gesetze der Pendelbewegung wissenschaftlich klar entwickelt, Begriff an Begriff und Formel an Formel reiht, so zeigt schon die Verwendung von Buchstaben und Zahlen als konventionellen Zeichen wissenschaftlicher Abstraktion, wie unendlich weit sein Wissen vom ursprünglichen Erlebnis der Pendelschwingung entfernt ist, und in seiner Seele zittert gewiß jene Glutwelle nicht mehr nach, die Galilei durchströmte, als er die Gesetze als erster erlebte.

So ist für den Wilhelm Meister der „Theatralischen Sendung" das Theater ein Element seines Glaubens. Bildung will er damit erschaffen, Bildung erschafft es ihm auch, wenn auch nur ihm allein. Die anderen Gebiete des Lebens — Familie, Politik, Handel usw. — sind für ihn nur Wissen, begrifflich überliefert, und also unfruchtbar. Ähnlich ist für Storm die Ehe Inhalt seines Glaubens. Ihre Reinheit, ihre sittliche Vollkommenheit ist für ihn Wert und Zweck des Daseins. Um dieses Ideal als leitenden

Stern seines Lebensglaubens kreist sein ganzes Fühlen, Denken, Schaffen. Die Familie wird ihm geradezu Inhalt seiner Religion (einer freilich zur Moralität eingeengten Religion!); man sieht das schon an der religiösen Inbrunst, mit der er Familienfeste, vor allem das schönste, das Weihnachtsfest, feiert und schildert. Sie bedeuten ihm die Kulthandlungen seines Glaubens. Als Familienglauben ist das Leben fruchtbar für ihn, ist es Erleben; alles andere, Staat, Kirche usw., ist Wissen und bleibt unfruchtbar.

Hier dürfte nun auch der Punkt sein, wo sich Dichter und Schriftsteller voneinander scheiden. Der Dichter hat die Gabe zu erleben; die Auseinandersetzung zwischen Ich und Welt schafft in ihm neues Leben. Es kann groß, umfassend sein wie das Leben, das Goethe oder Shakespeare geschaffen; es kann geringen Umfanges sein wie das von Hölty oder Storm, winzig wie das Heinrich Seidels. Das Wesentliche ist das Ursprüngliche, das aufgedeckt wird; der reine Trunk aus dem Quell des Lebens selber. Die alten Völker haben gewiß eine tiefe Überzeugung gehabt, wenn sie den Dichter als Propheten, Seher, Priester betrachteten, der das göttliche Geheimnis zu erschließen berufen sei, und wir können heute, wo auch das Rätsel des geistigen Werdens rationalisiert und das künstlerische Schaffen industrialisiert worden ist, uns nur mit Sehnsucht und Schmerz jener alten schöneren und erhabeneren Zeit erinnern, wo die Dichter im Glauben des Volkes noch Diener des Göttlichen und Wecker des im Urgrund des Ungeborenen schlummernden Lebens waren. Gegenüber diesem wahren Dichter ist der Schriftsteller der bloße Darsteller des Gewesenen und bereits wirklich Seienden. Nicht Erleben, sondern nur Leben ist ihm beschieden. Sein Ich stellt sich nicht der Welt gegenüber, es wächst in sie hinein, läßt sich von ihren Inhalten und Formen ganz erfüllen, die es nur wiedergibt, nicht weiter bildet. Ein solches Werk verrät den bloß schriftstellerischen Ursprung durch seine begrifflich-intellektuelle Struktur, seinen Bil-

dungscharakter. Gutzkow und Heyse z. B. sind solche Schriftsteller. Der Umfang ihres Stoffkreises kann, wie gerade diese beiden zeigen, sehr groß sein, größer als der manches Dichters. Aber es bleibt alles aus zweiter Hand bezogen. Für die Zeitgenossen, die mit dem Blut ihres eigenen Lebens seine Verstandesschemen eine kurze Weile zum Scheinleben aufregen, scheint der Schriftsteller oft ein Dichter. Aber die Zeit fällt das unerbittliche Urteil über ihn. Ist sie dahin, so springt das bloß Konstruktive seines Werkes jedem in die Augen. Es scheint uns seltsam trocken, hart, brüchig; die Probleme veraltet. Nur dasjenige Werk bleibt dauernd lebendig, in dem neu erschaffenes Geistesleben sich ausspricht, eben das Werk des Dichters, indes das des Schriftstellers, das nur Gelebtes, nicht Erlebtes darstellt, mit der Welt, d. h. der Kulturkonvention, die ihm das Leben gegeben, dahingeht.

Aber auch beim Dichter kann die Intensität und damit die Fruchtbarkeit des Erlebens sehr verschieden sein. Wieder ist an das Spannungsverhältnis von Empfindung und Gefühl einerseits, Intellekt anderseits zu erinnern. Wie grundverschieden haben z. B. Gottfried Keller und Theodor Fontane die achtundvierziger Revolution erlebt! Zum zweiten Freischarenzug war Keller feldmäßig gerüstet ausgezogen, um die Jesuitenregierung in Luzern stürzen zu helfen. Unterwegs begegnet er einem Freund, der ihn lachend darauf aufmerksam macht, daß er „einen hölzernen Feuerstein" (das Sperrhölzchen der Friedenszeit) an seinem Gewehr habe. Die Lächerlichkeit der Situation dämpft seinen Eifer nicht. Der unbeteiligte Schweizer, in dessen Vaterland der Sieg der Demokratie bereits entschieden ist, verfolgt 1848 die Vorgänge in Paris, Berlin, Wien mit atemloser Leidenschaft, sie sind ihm Zeichen eines europäischen Geschehens, Anbruch des Völkerfrühlings: „Ungeheuer ist, was vorgeht," erklärt er einem Freunde„ Wien, Berlin, Paris hinten und vorn; fehlt nur noch Petersburg." In sein Tagebuch schreibt er: „Das Göttliche ist erwacht

auf Erden und bricht in tausend goldenen Flammen hervor. . . . Mein Herz zittert vor Freude, wenn ich daran denke, daß ich ein Genosse dieser Zeit bin." Das Erlebnis des zum Selbstbewußtsein erwachten, zur sittlichen Autonomie durchgedrungenen, zur Schicksalsleitung gereiften Bürgertums spricht sich in diesen Worten aus; aus ihm wächst sein ganzes Schaffen hervor, von den ersten Gedichten und dem „Grünen Heinrich" (in dem der romantische Kunstmensch an diesem neuen Bürgermenschen stirbt!) bis zum „Sinngedicht" (worin die sittlich-seelische Grundbedingung der Bürgerehe gezeigt wird) und dem „Martin Salander", der herben Kritik von ungesunden Auswüchsen des Volksstaates.

Dagegen Fontane! Wie sein Prinzipal von den Vorgängen auf dem Berliner Schloßplatz erzählt, kommt ihm das „so bourgeoishaft ledern" vor, daß er sich „mehr zum Lachen als zur Empörung gestimmt fühlt". Nun läßt er sich zwar — er ist ja noch jung! — von der erregten Menge mitreißen, versieht sich in der Requisitenkammer eines erstürmten Theaters mit einem Karabiner, läßt sich in einem Laden einen alten Handschuh mit Pulver füllen und stellt sich an eine Barrikade. Da stopft er seinen Gewehrlauf mit Pulver voll, bis sein Nebenmann gutmütig und ganz ohne Ironie sagt: „Na, hören Sie!" Fontane aber fühlt sofort die Ironie heraus, spürt sie in der ganzen Situation: „Alles, was ich bis dahin getan, stand im Lichte einer traurigen Kinderei vor mir, und der ganze Winkelriedunsinn fiel mir schwer auf die Seele." Man wird in seinen Werken umsonst nach der Darstellung politischer Leidenschaft suchen. Auch sein Roman „Vor dem Sturm" zerfällt — etwa an Tolstois „Krieg und Frieden" gemessen — in genrehafte Darstellungen von Einzelschicksalen und Familiengeschichten. Aber auch die Schilderungen des Einzelerlebens entbehren im ganzen der großen Leidenschaft. Ihre geistige Haltung ist reif-überlegen, weisheitsvoll, ironisch.

Faßt man Erleben nicht im Sinne von Zusammenraffen von Lebensstoff, Sammeln von Gedanken und Kenntnissen, sondern eben als Schaffen neuen Lebens, so braucht man nicht lange zu fragen, wem das reichere und tiefere Erleben beschert ist, dem vorwiegend affektiven oder dem mehr intellektuellen Menschen. Affekt verwickelt, Intellekt löst. Die Möglichkeit zu Zusammenstößen mit der Welt ist also beim Leidenschaftlichen größer; daß freilich die Leidenschaft nicht ein beständiges unfruchtbares Auspuffen der Kraft bleibe, braucht er die Ruhe der Sammlung und Überlegung. So betrachtet, erklärt es sich, warum Kellers Leben so sehr viel reicher ist als das Fontanes: ein Roman mit phantastischen Arabesken und köstlichsten Episoden. Bei Fontane zerstört die kühl-ironische Überlegenheit über der Situation immer wieder die Keime romantischer Verwicklungen. Keine Frage, der Intellektuelle kommt dank dieser Überlegenheit leichter über die Fährnisse des Lebens weg, wo der Gefühlbegabte an jeder Ecke sich stößt. Erleben ist, bürgerlich betrachtet, oft erst dann erfreulich, wenn das Erlebnis hinter uns liegt.

Freilich darf der Begriff des Erlebens nun ja nicht in das besondere Gebiet des Sinnlichen, d. h. des Geschlechtlichen, eingeengt werden. Zwei Ansichten stehen sich in der Erörterung des Verhältnisses des Dichters zum sinnlichen Genusse schroff gegenüber: die der Naturalisten und die der strengen Geistesarbeiter. Die Naturalisten, überflutet und mitgerissen von der materialistischen Strömung des naturwissenschaftlichen Denkens des 19. Jahrhunderts, ohne jene Gedankenschulung, in der die Dichter der ersten Hälfte des Jahrhunderts aufgewachsen, verquickten auch beim Erleben Geist und Wirklichkeit, Seelisches und Leibliches. Sie stellten sich, in den mechanistisch-quantitativen Anschauungen der physiologischen Wissenschaft befangen, den Prozeß des künstlerischen Schaffens (im ganzen Umfange seines Wirkens, also mit Einschluß des Erlebens) als ein Einströmen der Lebenssäfte der äußeren Wirklich-

keit, der „Natur", in den Organismus des Dichters vor. Wie die Medizin durch Transfusion von fremdem Blut und Transplantation von fremdem Gewebe erschlaffte Organe oder Glieder wieder zu neuem Leben anzureizen sucht, so dachten sie, könne auch die Seele des Dichters durch solche unmittelbaren Injektionen von „Natur" genährt und erfrischt werden. Es gab für sie nur noch ein Wirklichkeitserleben, keine Phantasieerlebnisse mehr. Die Meinung verbreitete sich: je mehr Genüßling, desto mehr Natur- und Wirklichkeitsmensch, und der größte Don Juan ist der beste Dichter. Detlev von Liliencron hielt es für nötig, jedesmal erst durch eine Liebesnacht sein Blut aufzupeitschen, ehe er ein Liebesgedicht machte, und Michael Georg Conrad legt diese sensualistische Auffassung des Erlebnisses in seinem Roman „Was die Jsar rauscht" (1888) seinem Trostberg in den Mund, indem er ihn einem jungen Schriftsteller den Rat geben läßt: „Was [zu der Liebe] eigen Erlebtes gehört, das müssen Sie sich selbst erwerben. Auch die richtige Zutat, warmes, rotes Herzblut, können Sie nicht aus zweiter Hand empfangen, das müssen Sie sich heißdampfend aus der eigenen Brust abzapfen." Man hätte sich allerdings sagen können, daß das physische und das psychische Schaffen zwar aus ein und derselben Wurzel wachsen, aber eben zwei verschiedene Betätigungen des einen Grundtriebes sind, und daß die Überbildung auf der einen Seite eine Schwächung auf der anderen bedeutet. Don Juan ist wohl eine Gestalt der Kunst, aber selber kein Künstler. Des Naturalisten Hermann Conradi Literat Adam Mensch (in dem so genannten Roman) ist ein Beispiel der seelischen Auspumpung durch das Zuviel des physischen Lebens. Das Werk des Naturalisten wird wirklich dadurch nicht glühender und lebenswahrer, daß die Hand, die es niederschreibt, noch von nächtlichen Exzessen zittert.

Dieser donjuanesken Auffassung des Erlebens steht die rigorose des ausgesprochenen Geistesarbeiters gegenüber.

Sie betont überstreng den geistigen Grund des dichterischen Schaffens, also auch des Erlebens. Der Dichter als ein Phantasiemensch bedarf von der Wirklichkeit nur die Anregung, die sogar auch rein in der Sphäre des Geistigen schweben bleiben kann. Eine harte, unübersteigliche Schranke steht zwischen dem tätigen und genießenden Leben der Vielen und dem einsamen Dasein des geistig schaffenden Menschen, so daß der geistig Schaffende die leibliche Speisung seiner Seele durch den sinnlichen Genuß, das erotische Erlebnis, nicht nur nicht oder nur selten bedarf, sondern geradezu dadurch geschwächt, verwirrt, getrübt wird. Ludwig Uhland stellt eine schlicht-philisterhafte Spielart dieses Erlebnistypus dar, wenn er einmal bekennt:

> Was ich in Liedern manchesmal berichte
> Von Küssen in vertrauter Abendstunde,
> Von der Umarmung wonnevollem Bunde,
> Ach! Traum ist, leider, alles und Gedichte.

In neuerer Zeit hat namentlich Thomas Mann immer wieder das Problem des dichterischen Erlebens von dieser Seite beleuchtet. Geistiges Schaffen heißt ihm weitgehender Verzicht auf die Annehmlichkeiten oder Aufregungen des sinnlichen Lebens. Wie — in der „Königlichen Hoheit" (1909) — der Prinz gegen den Dichter Martini bei der Verleihung des Preises für sein Loblied der Lebenslust die Ansicht äußert: er habe sich wohl, um ein solches Gedicht zu schaffen, den Wind gehörig um die Nase wehen lassen, berichtigt Martini diese konventionelle Auffassung: „Der Lebensgenuß ist uns verwehrt, streng verwehrt, wir machen uns kein Hehl daraus, — und zwar ist dabei unter Lebensgenuß nicht nur das Glück, sondern auch die Sorge, auch die Leidenschaft, kurz, jede ernsthaftere Verbindung mit dem Leben zu verstehen. . . . Die Entsagung ist unser Pakt mit der Muse, auf ihr beruht unsere Kraft, unsere Würde, und das Leben ist unser verbotener Garten, unsere große Versuchung, der wir zuweilen, aber niemals zu unserem

Heil, unterliegen." Wie ihn der Prinz auf sein Gedicht hinweist, worin von Elend, Schrecknissen und auch vom Vergnügen an Wein und schönen Frauen gesprochen wird, und ihn fragt, ob er wirklich nichts von alledem erlebt habe, antwortet er: „Sehr wenig ... Die Sache ist umgekehrt die, daß, wenn ich der Mann wäre, das alles zu erleben, ich nicht nur nicht solche Gedichte schreiben, sondern auch meine jetzige Existenz von Grund aus verachten würde." Dann erzählt er von einem Freunde namens Weber, der lebt, sein Leben genießt. „Sein Lieblingsvergnügen besteht darin, in seinem Automobil mit toller Geschwindigkeit über Land zu sausen und dabei von Straßen und Äckern Bauerndirnen aufzulesen. ..."

Noch weiter als Thomas Mann rückt von den naturalistischen Genußdichtern Stefan George ab. Gibt der Dichter Martini noch eine kleine gelegentliche Entgleisung vom Pfad der Entsagung zu, so haust George völlig in der Wüste der Askese, ganz Geist geworden, ohne, wie es scheint, die Versuchungen des sinnlichen Lebens und die Störungen und Trübungen seiner Seele durch die Materie.

Auch das ist Einseitigkeit, die notwendig zur Erstarrung und Unfruchtbarkeit führen muß: wie die ausschließlich sinnliche Auffassung des Erlebens in Gedankenleere ausmündet, so offenbart sich die ausschließlich geistige Auffassung im Werke gern als reine Begrifflichkeit und Gefühlsarmut. Soll das Erleben wahrhaft schöpferisch sein, so sind, normativ betrachtet, Sinnengenuß in dem ganzen freudig-schmerzlichen Ablauf seines Wirkens und geistig-gedankliche Erfahrung darin verwoben. Gewiß sind damit Aufregungen verbunden, Erschütterungen, Enttäuschungen, Schicksalsstöße, die bei der zarten Empfindlichkeit des Nervensystems des Künstlers und seiner stets geschäftigen Phantasie doppelt und dreifach leidvoll sind, ja, denen er früher oder später erliegen kann; aber auch zu dem geistigen Schöpfer ist das Wort gesagt: In Schmerzen sollst du deine Kinder gebären, und wo eine Welt entstehen soll,

muß zuerst Chaos da sein und Zertrümmerung früherer Welten und Katastrophe. Es muß alles bezahlt werden, und das höchste Glück, das irdischen Wesen beschert ist, die Seligkeit des geistig Schaffenden, ist mit dem Leiden des Menschen nicht zu teuer bezahlt. Weder der donjuaneske Genüßling, der, wie Conradis Adam Mensch, ohne Gewissen und Besinnung vom trüben Strudel des sinnlichen Genusses sich rastlos treiben läßt, noch der halkyonische Geistesbetrachter, der wie Stefan George, alle sinnliche Trübe und Wirklichkeitswirrnisse flieht, scheinen berufen, Großes und Ewiges zu schaffen: jener nicht, weil ihm die Besinnung zur Erhebung ins Geistige, zur Umwandlung des Stoffes aus der Zufälligkeit des Individuellen in die Notwendigkeit des Allgemeinen fehlt; dieser nicht, weil sein Herz in der Höhenwelt der Abstraktionen rasch vereist.

Das echte, sinnlich-geistige Erleben des wahrhaft Schöpferischen dürfte doch wohl nie eine tiefsinnigere und ergreifendere Symbolisierung erfahren haben, als sie Goethe im „Faust" gibt. Faust ist ja doch nichts anderes als die schöpferische Seele, die, göttlichen Wesens teilhaftig, ruhelos sich durch das sinnliche Leben getrieben fühlt, weil sie das Urbild Gottes, das sie in sich trägt, nur aus dem Stoffe des Sinnlich-Irdischen erschaffen kann. Wie Mephistopheles ihm als Materialist in der Vertragsszene zu geben verspricht, „was noch kein Mensch gesehn", im Sinne des späteren Wortes: „Die Zeit kommt auch heran, Wo wir was Guts in Ruhe schmausen mögen", da weist Faust klar genug aus dem eigensten Weltgefühl des Schaffenden auf die sinnlich-geistige Erlebenspolarität alles Genießens hin in den wundervollen Worten:

Doch hast du Speise, die nicht sättigt, hast
Du rotes Gold, das ohne Rast,
Quecksilber gleich, dir in der Hand zerrinnt,
Ein Spiel, bei dem man nie gewinnt,
Ein Mädchen, das an meiner Brust
Mit Äugeln schon dem Nachbar sich verbindet,
Der Ehre schöne Götterlust,

Die, wie ein Meteor, verschwindet?
Zeig mir die Frucht, die fault, eh' man sie bricht,
Und Bäume, die sich täglich neu begrünen!

Er weiß, das sinnliche Leben ist für den Schaffenden, vom Geiste Getriebenen, ein rastlos kreisender Wirbel von stets sich wandelnden Gestalten, durch die er sich hindurchdrängt, aus denen er im Fluge ihr Wesen erhascht, die er genießt; aber was ihn hält, was ihm Dauer leiht und die flüchtig errafften Gestalten in die Ewigkeit hebt, das ist das Geistige in ihm, das sich von dem irdischen Genußstoffe nährt, wie das Feuer von dem Wachs der Kerze. Fausts Leben ist von Stürmen durchsaust, von glühendster Hoffnung und tiefster Verzweiflung durchbebt, von Verschuldung gedrückt, aber durch alle Wirrnisse ringt sich, zwischen ihnen und mit ihrer Hilfe, seine unsterbliche Seele zum Antlitz Gottes empor. Er braucht Mephistopheles dazu, den Versucher und Verführer, aber nur als seinen Knecht; der Böse kann nicht sein Herr und der Eigentümer seiner Seele werden, weil sie niemals auf dem Faulbett des bloß Sinnlichen der Ruhe pflegt, weil sie stets mitten im wildesten Genusse (die Erinnerung an Gretchen in den Hexenszenen der ersten Walpurgisnacht!) ihrer geistigen Heimat sich bewußt wird.

Ist in der Natur des Schaffenden diese Polarität des Sinnlich-Geistigen (die aber nicht eine Addition, sondern eine organische gegenseitige Durchdringung ist!), so besitzt er die seelische Grundbedingung zum Erleben. Denn — es kann nicht oft genug gesagt werden — auf das Ich kommt es hierbei an; der Gegenstand an sich, der äußere Anlaß des Erlebens, wird vom Ich bestimmt. Es braucht keineswegs immer den Einsturz einer großen Stadt, um in dem Gemüte eines Knaben den naiven Glauben an Gottes väterliche Liebe zu zerstören, wie das Erdbeben von Lissabon die kindliche Gottesvorstellung des sechsjährigen Goethe erschüttert hat. Es bedurfte diese Erdkatastrophe in diesem Falle deswegen, weil es galt, eine ungeheuer tief ein-

gewurzelte, durch ein jahrhundertaltes Dogma festgegründete Vorstellung zu zerstören. Aber eben, in der Seele eines schöpferischen Menschen: wieviel Tausende haben durch die Nachricht von Lissabons Unglück keine Befruchtung erfahren!

Dagegen erzählt Spitteler, wie er durch eine Maus in der Schöpfung seines „Prometheus und Epimetheus" bedeutsam gefördert worden sei: eine Magd trägt sie in einer Falle an ihm vorbei, wie er, von einem Besuch kommend, zum Bahnhof gehen will. Er versucht, sie zu bestimmen, das Tier zu befreien. Sie heißt ihn zu seinem Zuge eilen. Er läßt sich überreden; das Tier wird getötet. Er hat der Rücksicht auf die praktischen Überlegungen gehorcht; dem Prometheus, dem idealistischen Eigenmenschen, ist Epimetheus, der Kompromißler, gegenübergetreten. Aber das an und für sich belanglose Ereignis konnte auf ihn nur so stark wirken, weil seine Seele damals gerade durch das Weh der leidenden Kreatur ohnehin schon gepeinigt war. Dagegen wiederum, wie vielen Menschen ist eine Weltreise, doch gewiß an sich ein großer und reicher Stoff, zum Erlebnis geworden? Wie viele bedeutende Dichtwerke sind durch die Indienfahrten, die deutsche Schriftsteller vor dem Weltkrieg im Auftrag ihrer Verleger unternahmen, gezeitigt worden? Hat Gottfried Keller nicht besser gewußt, wo seine Erlebnismöglichkeiten lagen, als er mit dem Reisestipendium der Züricher Regierung 1848 nicht nach dem Orient ging, um, wie seine Gönner meinten, bedeutende Eindrücke da zu empfangen, sondern nach dem geistig stark bewegten Deutschland, wo ihm in Heidelberg sein bedeutendstes gedankliches Erlebnis, die Klärung seiner Weltanschauung durch Ludwig Feuerbach, zuteil wurde? Darf man, sein und anderer großer Dichter Erleben deutend, nicht geradezu sagen, daß der wahrhaft Schöpferische mit schlafwandlerischer Schicksalhaftigkeit zu dem Erlebensstoff geführt wird, den er nach seiner Natur und Bestimmung braucht?

Soviel über den Begriff des Erlebens im allgemeinen. Es sollen nun noch zwei Abgrenzungen vorgenommen werden.

Zunächst ist zwischen Erleben und Erlebnis zu unterscheiden. Mit Erleben kann man die andauernd ursprüngliche Lebenshaltung des Schaffenden bezeichnen, mit Erlebnis das empfangend-schöpferische Wirken dieser Lebenshaltung am einzelnen Gegenstand. Es gibt ursprüngliche Dichter, die Bedeutendes geschaffen haben, ohne daß wir, soweit wir ihr Leben kennen, in ihm einen hervorspringenden Punkt wahrnehmen, an dem die Auseinandersetzung zwischen Ich und Welt besonders sichtbar wird, wo also ein Akt des Erlebens, ein Erlebnis stattfindet. Ich möchte Matthias Claudius zu ihnen zählen. Auch bei Grillparzer und Hebel ist es nicht leicht, tief einschneidende Erlebnisse zu finden. Aber freilich, es ist hier eine behutsame Einschränkung zu machen: vielleicht gestattet uns unsere Kenntnis des Lebens solcher Persönlichkeiten nicht, scharf und tief genug zu sehen. Denn meistens lehrt uns das Leben neuerer Dichter (bei denen einzig das biographische Material ausreichend ist), daß das Erleben an prägnanten Punkten hervortritt, in einem oder mehreren Erlebnissen sich auswirkt. Solche Punkte, an denen wir das Weltbild sich gestalten sehen können, sind Goethes Erlebnis mit Friederike Brion (Egoismus des Liebend-Schöpferischen), Schillers Erlebnis mit Kant (Zerstörung des Pantheismus), Kleists Kanterlebnis (Zerstörung des naiven Realismus des Aufklärers), Diotima bei Hölderlin (die Tragik des Ideemenschen), Kellers Feuerbacherlebnis (Erlösung des Diesseitsglaubens) usw.

Es gibt reiche und fruchtbare Persönlichkeiten, deren Erlebenskraft in einer ganzen Reihe von Erlebnissen hervorbricht. Goethe ist hier vor allen zu nennen, dessen Leben, worauf man oft hingewiesen hat, ein rhythmischer Wechsel von Erlebnis und Verarbeitung des Erlebten ist. Auch bei Kleist tritt zu dem Kanterlebnis das Erlebnis

des Staates hinzu, bei Keller zu dem Feuerbacherlebnis Liebeserlebnisse usw. Natürlich sind nicht alle Erlebnisse ein und derselben Persönlichkeit gleich einschneidend und fruchtbar. Man mag von Grunderlebnis und Nebenerlebnissen sprechen. Aber hier eine systematische Stufenreihe aufzustellen, scheint mir nicht allzu ertragreich.

Dagegen scheint mir nun von einschneidender und fruchtbarer Bedeutung die Abgrenzung des Gedankenerlebnisses und des Stofferlebnisses, die Scheidung der ideell-gedanklichen und der stofflich-bildlichen Elemente im Erlebnis, die dann auch zu einer reinlichen Trennung und klaren Erkenntnis der Begriffe Idee und Motiv im Dichtwerk führen soll.

Diesen beiden, ich möchte sagen elementaren Arten des Erlebnisses gesellt sich als Synthese das Formerlebnis hinzu, das den künstlerischen Ausdruck der erlebten Ideen- und Bildmasse bestimmt.

IV. STOFF- UND GEDANKENERLEBNIS. MOTIV UND IDEE

In den Jahren 1772/73 hat Goethe sein Erlebnis mit Lotte Buff in Wetzlar gehabt. Sein Verlauf, auf die wesentlichen Züge zurückgeführt, ist folgender:

Ein junger Mann aus guter Familie, hinreißend durch körperliche Vorzüge und geistige Gaben, feurig, ein genialer Dichter, lernt auf einem Ball ein schönes, munteres und tieffühlendes junges Mädchen kennen, die, durch den frühen Tod ihrer Mutter zum Hausmütterchen für ihre zahlreichen jüngeren Geschwister bestimmt, bereits mit einem tüchtigen und braven, etwas pedantischen Manne, Kestner, verlobt ist. Sie macht Eindruck auf den Dichter. Er wird von ihr entflammt. Er drängt sich, trotzdem er von der Verlobung weiß, mit der ganzen Glut seiner leidenschaftlich begehrenden Seele an sie heran, in sie hinein, ohne zunächst sich in seinem Rausche um das Gefühl des Mädchens, um den Verlobten, die Folgen seines Han-

delns für alle drei zu kümmern. Dann aber erwacht die Besinnung in ihm. Er reist fluchtartig ab. Er erfährt aus der Ferne, wie ein Bekannter, Jerusalem, der in ein ähnliches Verhältnis zur Frau eines anderen verstrickt gewesen, sich in der Bedrängnis seines Herzens schließlich nicht anders zu helfen gewußt, als daß er sich mit einem Pistolenschuß getötet. Unwillkürlich bringt er dieses Schicksal in Verbindung mit seinem eigenen. Die beiden Gestalten verschmelzen zu einer. Sein eigenes Verhältnis, hätte er es nicht durch die Flucht abgebrochen, hätte er es sich weiter entwickeln lassen, hätte so geendigt, so ausgehen müssen. Die Gestalt des Werther ist aus diesem Erlebnis herausgewachsen.

Was lehrt die Analyse dieses Erlebnisses?

In der Wirklichkeit war es gewiß einheitlich. Goethen, indem er auf dem Ball dem Schwung seines Gefühls sich ganz überläßt, drängt sich zunächst kaum bei der sinnlichen Erfahrung der Schönheit und Jugend des Mädchens, bei seinem Gefühl ihres Liebreizes die Frage auf die Lippen: Was bedeutet das alles? Was für ein Lebensgesetz wirkt darin? Was für ein Geistiges schafft unter der sinnlichen Hülle? Später, in die Besinnung zurückgekehrt, ja — der „Pater Brey" zeigt es —, zur ironischen Betrachtung abgekühlt, denkt er wohl über das Erlebte nach. Er vergleicht es mit ähnlichen Erfahrungen gleichaltriger Freunde und Freundinnen (Herder, Leuchsenring, die Empfindsamen in Darmstadt usw.). Fremdes sondert sich, Verwandtes schließt sich in seiner Überlegung zusammen. Er vermag, indem der holde Zauber der Gegenwart, ihre Farbigkeit, ihre Gefühlskraft, ihr sinnlicher Duft in ihm verblaßt und die abstrahierende Kraft der Erinnerung sich geltend macht, das Geistig-Wesentliche in dem Erlebten zu sehen, den bleibenden Geistesgehalt in dem flüchtigen Wirklichkeitsgeschehen, sagen wir: das sittliche Gesetz in dem Stück Leben, das durch seine Seele gezogen.

Was Goethe nachträglich — und gewiß auch in besinn-

lichen Pausen des Erlebens selber — getan hat, das mag der spätere Betrachter stets und grundsätzlich tun. So einheitlich das Erlebnis an sich war, zwei Gruppen von Elementen scheiden sich in ihm für das nachträgliche methodische Urteil:

Einerseits die sichtbare Außenseite des Geschehens: ein junger Mann; ein junges Mädchen; der Bräutigam; die Landschaft; das Zimmer als Schauplatz des Geschehens; die Pistole usw. Es sind lauter einzelne, besondere Gegenstände, sichtbare, hörbare usw. Gestalten, konkrete Wesen. Aber auch das Geschehen selber, das Fühlen, Denken, Handeln, das Wetter, die Veränderung der Natur im Wechsel der Jahreszeiten gehört hierher. Kurz alles, was unsere Sinne wahrnehmen. Ich nenne diese Masse von Elementen allgemein Stoff; den einzelnen Bestandteil des Stoffes oder eine zusammengehörige Gruppe von Stoffelementen Motiv. Grundmotiv wäre dann der ganze äußere Verlauf des Geschehens, in einen kurzen Satz zusammengepreßt. Von dieser Seite aus betrachtet, war also das Verhältnis zu Lotte Buff für Goethe ein Stofferlebnis: es hat ihm den Stoff für den „Werther" gegeben.

Anderseits das geistige Innere, der Sinn, die Bedeutung des Geschehens. Es steckt in dem Erlebnis auch eine geistige Erfahrung. Man (d. h. Goethe und der nachträgliche Beurteiler) gewinnt sie, indem man vergleicht, z. B. Goethe und Jerusalem in ihrem Verhalten gegen die Geliebte, in dem Ausgang ihrer Liebe, Goethe und Leuchsenring, Kestner und Herder. Eine gewisse — zunächst nur im Urteil bestehende — Gleichheit des Erlebens gibt sich bei aller äußeren Verschiedenheit (Gestalt, Begabung, Stellung, Namen usw. der beteiligten Personen) kund: alle drei, Goethe und Jerusalem und Leuchsenring, vom Sturm des Gefühles fortgetragen, lieben ein Weib, das schon einem anderen angehört. Der Ausgang besteht jedesmal in einer Trennung des (nach bürgerlicher Sitte) unrechtmäßig Liebenden von der Geliebten. Bei dem leidenschaftlich haltlosen und selbst-

bewußten Jerusalem ist die Trennung eine Katastrophe, der Selbstmord des Liebenden; bei dem flachen und bloß aus Sinnlichkeit mit Mädchen tändelnden Leuchsenring ist es ein bloßes Auseinandergehen mit einer gewissen Beschämung für beide; bei Goethe, dem Gefühlsstarken und Verstandesklaren, bleibt die Katastrophe eine innerliche; sie gewährt ihm einen tiefen Einblick in das Wesen des Sinnlichen und des Gefühlslebens; sie entläßt ihn reifer, ernster, männlicher; aber sie löst nicht die vernichtende Tat, den Pistolenschuß, aus. Indem man (Goethe oder der Betrachter) so in dem äußeren Geschehen nach dem Sinne forscht, kommt man dazu, gewisse ursächliche Zusammenhänge zwischen den einzelnen Gliedern der Geschehenskette herauszufinden gewisse gesetzmäßige Notwendigkeiten im Innern des Geschehensverlaufes wirken zu fühlen. Das Erlebnis mit Lotte hat also für Goethe nicht nur seine Bedeutung als Stoffquelle für den Werther, sondern auch als gedankliche Unterweisung über die inneren Zusammenhänge des Lebens und Handelns, als Quelle der Erkenntnis des Verhältnisses zwischen seelischer Veranlagung des Menschen und seinem Handeln, des Verhältnisses von Handeln und Schicksal, vom Schicksal der anderen und eigenem späteren Handeln usw. Es ist Goethe so zugleich auch Gedankenerlebnis geworden und kann auch von uns als solches gewertet werden. Statt Gedankenerlebnis kann man auch sagen Idee oder Ideenkomplex.

Indem Goethe nun dieses Erlebnis im „Werther" darstellte, wirkt seine Polarität im Dichtwerk nach und kann man in seinem Inhalte unterscheiden:

1. Den konkret-sichtbaren Stoff, als Grundmotiv oder Komplex von Motiven erscheinend, etwa so zu umschreiben: Ein Jüngling, der aussichtslos die Frau eines andern liebt, tötet sich. (Ich lasse das Motiv der Standesfrage weg, um das Problem möglichst einfach zu halten.)

2. Den abstrakten Gedankenkomplex oder die Idee im Sinne eines (vom Dichter persönlich erfaßten) Lebens-

gesetzes, das psychologisch etwa so zu formulieren wäre: Gefühl und Verstand, oder ethisch: Egoismus und Gesellschaftskonvention, oder metaphysisch: Individuum und Kosmos. Es ist klar, daß dieses ganz allgemeine Lebensgesetz auch in unzähligen anderen Stoffkomplexen wirken kann, die, äußerlich, konkret betrachtet, mit dem Grundmotiv des Wertherromans gar keine sichtbare Verwandtschaft haben.

Man beachte nun wohl, wie in den beiden Begriffen, dem Grundmotiv wie der Idee, eine Polarität von zwei Elementen wirkt:

Jüngling — Frau des andern; Gefühl (Egoismus, Individuum) — Verstand (Konvention, Kosmos). In dieser Polarität lebt der ursprüngliche Gegensatz zwischen dem Ich und der Welt im Erlebnis nach. Da dieses Erlebnis eine Auseinandersetzung oder ein Kampf ist und dabei das Gefühl des Ich entzündet wird, so wirkt dieses Affektverhalten in der Polarität der beiden Elemente im Motiv einerseits, in der Idee anderseits nach. Ihr Verhältnis zueinander ist also nicht ein statisches, sondern ein dynamisches: es ist Spannung.

Die beiden Elemente, die sich im Motiv gegenüberstehen, schweben, im Dichtwerk, nicht in jener indifferenten, kühlen, ruhigen Atmosphäre, mit der ein Unbeteiligter, z. B. ein wissenschaftlicher, „objektiver" Geschichtschreiber, einen Hergang sachlich erzählt, sondern die Erregung der Künstlerseele, in der das Erlebnis sich abgespielt, zittert immer noch in der Luft und äußert sich — bei aller epischen Ruhe und Gelassenheit — doch durch die warme Gefühlsanteilnahme an menschlichen Geschikken: der Dichter lebt sein eigenes Erlebnis nochmals durch, indem er es darstellt. Das ist das Künstlerisch-Belebende im Dichtwerk, hervorgegangen aus dem Erlebnis (dem Leben als Auseinandersetzung), aber durch die Seele des Dichters aus dem Sinnlichen ins Geistige gehoben. Goethe erlebt im „Werther" sein Verhältnis zu Lotte Buff

nicht als Goethe, sondern als Werther, d. h. als eine Abstraktion von Goethe: auch Jerusalem, ein anderer als Goethe, ist in ihr enthalten.

Ebenso ist es mit dem Verhältnis der beiden polaren Elemente in der Idee. Man mag sich daran erinnern, daß Idee wörtlich Schau, Anschauung heißt, und daß das Wort ursprünglich ein Bild bezeichnet: die Übertragung des sinnlichen Schauens auf geistige Betrachtung. Idee also ist zu fassen als geistige Schau einer erlebten Wirklichkeit, als Zusammenfassung mannigfaltiger Wirklichkeitsbilder in eine intuitive geistige Einheit. Ist man sich dieses Inhaltes des Wortes bewußt, so wird man nicht in den Fehler verfallen, Idee nur abstrakt aufzufassen im Sinne eines logisch-wissenschaftlichen Begriffes oder einer theoretisch-philosophischen Formel (wogegen Goethe sich in dem bekannten Gespräche mit Eckermann über die Idee im „Faust" mit Recht gewehrt hat). Auch der wissenschaftliche Betrachter muß hier unterscheiden lernen, will anders er in etwas Lebendiges, was doch das Kunstwerk ist, mit lebendigem Urteil eindringen. Gewiß kann der reine, kühle Logiker sagen: der Ausdruck „Gefühl und Verstand" oder „Ich und Welt" ist, rein abstrakt, eine philosophische Formel, ein paar gegensätzlicher Begriffe, und der empirische, alle ideengeschichtliche Betrachtung hassende, rein auf die Erscheinung gerichtete philologische Beurteiler kann es ablehnen, den lebendigen (nach seiner Auffassung lebendigen, d. h. nur stofflichen, motivischen) Gehalt einer Dichtung, die „Fabel", auf eine derartige abstrakte, philosophische Formel abzuziehen.

In Wahrheit aber hat weder der eine, der abstrakte Logiker, der Idee als kühlen Begriff faßt, noch der andere, der Empiriker, der in dem Inhalte einer Dichtung lediglich ein Bild sieht, ohne sich über sein Zustandekommen und seine innere Organisation Rechenschaft zu geben — in Wahrheit hat weder der eine noch der andere recht, weil beide einseitig denken. Gewiß ist auch die Idee des

Dichters eine Abstraktion; aber wer bedenkt, daß sie nicht in kühler, logischer Analyse und scholastischer Erörterung wie die Begriffe der Wissenschaft entwickelt, sondern im heißen, schmerzlich-süßen Kampfe mit feindlichen Lebensmächten erlebt worden ist, der ist sich des Unterschiedes zwischen Schöpferidee und wissenschaftlich-philosophischem Begriff klar bewußt (wobei auch die Ideen der großen philosophischen oder wissenschaftlichen Systemgründer wie Leibniz oder Newton, weil sie erlebt sind, Schöpferideen sind!), und er wird auch in der Polarität der Dichteridee nicht einen statisch-begrifflichen Gegensatz, sondern ein dynamisches Verhältnis, eine Spannung von Lebenskräften erkennen. Wie in dem Motiv das Gefühl nachzittert, das im Erlebnis entzündet wurde, so auch in der Idee, und auch in der Idee ist dies das Belebend-Künstlerische. Mit bloßen Begriffen, d. h. mit nur verstandes- und gedächtnismäßig erfaßten philosophischen Formeln schafft man keine Dichtwerke, sondern nur mit eigen erlebten Ideen. Denn nur in der Idee ist, aus der Gefühlswärme oder der Spannung von Sinnlichkeit und Verstand im wirklichen Erleben stammend, jene Triebkraft, jenes Bewegende, Anreizende, das im Kunstwerk wirken muß, wenn es lebendig sein, d. h. wenn ein Spannungsverhältnis zwischen ihm und der Seele des Genießers sich bilden soll. Die Idee ist in dieser Hinsicht eins mit der Monade Leibnizens, die auch Geisteseinheit und Triebkraft zugleich bedeutet. Jeder wahre Dichter ist so ein Ideenmensch, ein Schauer im geistigen, aber auch im wirklichen Sinne.

Denn man soll sich bewußt bleiben: das Erleben ist in Wahrheit ein einheitliches, und die Trennung seines Inhaltes in eine stofflich-motivische und eine gedanklich-ideelle Gruppe ist nur eine begrifflich-methodische, eine wissenschaftliche Betrachtungsweise, eine Hilfskonstruktion, die wir unternehmen müssen, um unserem Denkvermögen den Prozeß des dichterischen Schaffens überhaupt faßbar machen zu können. Wir müssen also, was wir be-

grifflich-methodisch geschieden, auch begrifflich-methodisch wieder vereinigen. Und das heißt folgendes:

Es gibt im echten Dichtwerk kein Motiv ohne Idee, keine Idee ohne Motiv. Beide sind miteinander aufs innigste, organisch verbunden: das Motiv ist das sinnliche Bild oder die Erscheinungsform der Idee, die Idee ist der geistige Inhalt, der Sinn des Motivs. Beide verhalten sich also zueinander wie Leib und Seele, die ja auch in Wahrheit ein Einziges und nur durch die wissenschaftliche Begriffsbildung methodisch getrennt sind. Das Erleben eines wahrhaft genialen Dichters, wie z. B. Goethes, ist also immer ein symbolisches, sein Anschauen zugleich ein Denken, sein Denken ein Anschauen. Indem er die äußere Gestalt mit ihrer Vielheit von zerstreuenden Einzelheiten auf sich wirken läßt, erschafft er zugleich in sich ihre seelische Einheit, ihre Idee, und erfaßt so ihren Sinn, mit dem er den Stoff organisiert. Dabei braucht ihm die Idee, indem er den Stoff erlebt, ja indem er ihn gestaltet, durchaus nicht hell im Bewußtsein zu schweben (wie sie ja nicht etwas Rationales ist!). So berichtet Hebbel über die Entstehung seines Dramas „Gyges und sein Ring", daß erst, wie das Stück fertig gewesen sei, plötzlich zu seiner eigenen Überraschung, „wie eine Insel aus dem Ozean, die Idee der Sitte als die alles bedingende und bindende" daraus hervorgestiegen sei. Hebbels Nebenabsicht bei dieser Erklärung ist, den Vorwurf eines allzu bewußten, intellektuellen Schaffens, den man ihm oft gemacht hat, hier von sich abzuweisen und die Entstehung des „Gyges" als einen traumhaft-unbewußten Prozeß seiner Phantasie darzustellen. Man kann ihm das durchaus gelten lassen und muß dennoch annehmen — die wundervolle geistige Geschlossenheit, das in alle Winkel des motivischen Zusammenhangs strahlende Geisterlicht der metaphysischen Gesetzmäßigkeit im geschichtlichen Leben, kurz, das Symbolische des Stückes zwingt dazu —, daß eine Idee, aus seinem früheren Gedankenerleben stammend, ihm ganz ins

Blut übergegangen und darum unbewußt, in der Gestaltung des Stoffes wirkte. So bestreitet auch Goethe 1827 gegen Eckermann, daß er im „Faust" eine Idee verkörpert habe; es sei nicht seine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. Er habe nur Eindrücke in seinem Innern empfangen, und er habe sich damit begnügt, sie in sich künstlerisch zu runden und auszubilden. Man vergesse aber nicht, daß Goethe mit dieser Äußerung sich versteckt gegen die rationale Auffassung des Ideebegriffes durch Hegel und seine Schule wendet, gegen die er in jenem Jahre mehrfach Stellung genommen. Darum betont er: „Je inkommensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser." Das stimmt genau zu unserer Auffassung von Idee — wofür der alte Goethe vielleicht „Entelechie" gesagt hätte — und so ist es denn schlechthin undenkbar, wie seine Phantasie hätte Eindrücke „künstlerisch runden" sollen ohne Idee: wie will man einen Kreis bilden, ohne einen (wenigstens imaginären!) Mittelpunkt!

Wohl aber ist nun hier wieder der Punkt, auf den Unterschied zwischen dem Dichter und dem Schriftsteller hinzuweisen. Es ist früher betont worden: nur dem Dichter ist Erleben, dem Schriftsteller bloß Leben beschieden. Das heißt nun, die neue Erkenntnis darauf bezogen: nur der Dichter erlebt symbolisch, im Stoff die Idee, mit der Idee den Stoff. Der bloße Schriftsteller dagegen kann Stoffe ohne Ideen finden, Gedankenbegriffe ohne Stoff in sich aufnehmen. Sein Werk ist darum, je nach seiner Veranlagung und seinen praktischen Interessen, vor allem auch nach den Modeströmungen der Zeit, die ihn tragen, Leib ohne Seele, oder Seele ohne Leib.

Schriftsteller der ersten Art — Stoff ohne Idee, Leib ohne Seele — sind die konsequenten Realisten oder Naturalisten am Ende des 19. Jahrhunderts. „Natur" bedeutet ihnen Sinnenwirklichkeit. So entwickeln sie eine Technik, die sie befähigt, diese Natur abzubilden. Sie beschrei-

ben mit den Mitteln der Sprache optische Erscheinungen (Häuser, Bäume, Menschen, Gebärden usw.), sie ahmen Geräusche nach, suchen die Vorstellungen von Geruchsempfindungen zu erzeugen u. dgl. Was also der Schriftsteller von sich aus gibt, ist nur „Natur". Geistiges vernimmt man nur, wenn sie ihre Personen sprechen lassen. Da aber dem Bewußtsein der Zeit im Laufe des 19. Jahrhunderts überhaupt der Begriff Idee, wie er oben umschrieben wurde, abhanden gekommen ist (mit dem Schwinden der schöpferischen Kraft in den Geisteswissenschaften) und also auch die Naturalisten das Ideenhafte, Persönlich-Geistige leugnen, so wiederholen ihre Personen nur, wo sie Gedanken äußern, den Geist der Konvention und sprechen oft und überall gehörte Dinge, wobei geistreiche Einfälle oder klug pointierte Formulierungen keine Ideen sind. Die Personen sind also nur „Welt", nicht „Ich", wie das ganze Werk.

Man erkennt das am besten, wenn man in diesen Werken (z. B. in den Skizzen und Studien von A. Holz und J. Schlaf, den Neuen Gleisen, oder auch in G. Hauptmanns Dramen) nach Problemen sucht. Das Problem in der Dichtung, so soll hier vorläufig bestimmt werden (vgl. S. 106 ff.), ist der einzelne Fall, in dem jener Streit zwischen Ich und Welt, jene Polarität der Idee besonders stark in die Erscheinung tritt. Ein Problem liegt also in der Dichtung nur da vor, wo eine Tatsache der Konvention, der Welt, der schöpferischen Kraft des Ich „vorgeworfen" (προβάλλω) wird, damit sie sich an ihr übe und neues Leben erzeuge. Ein Problem war für Lessing im „Nathan" der Gegensatz zwischen der alten dogmatischen Religionsauffassung (der Konvention, also der Welt) und der neuen toleranten der Aufklärung (dem Ich). Das Neue, das geschaffen wird aus der Auseinandersetzung zwischen Welt und Ich an diesem besonderen Falle, ist die Begründung der Religion der Liebe, der Sieg des Ich (als Ideenkraft) über die Welt (als Konvention). So war für Schiller, den Kantschüler,

der Gegensatz zwischen Realismus und Idealismus im „Wallenstein" Problem, Einzelfall der Ideenauseinandersetzung, für Kleist im „Prinzen von Homburg" die neue Auffassung des Gesetzbegriffes usw. Und jedesmal — das ist das Wesentliche — schwebt die Diskussion durchaus im Geistigen: gewiß hat die Antwort, die gegeben wird, unter Umständen Folgen für das praktische Leben (Lessings Nathanevangelium hat tatsächlich so gewirkt!), aber die Auseinandersetzung wird nicht mit einem Blick auf das wirkliche Leben gegeben. Das Allgemeingültige, Ewige reicht nur in das wirkliche Leben hinein in diesem Einzelfall, es behält seine Natur als Allgemeines und Ewiges. Problem heißt nicht praktische Aufgabe.

Wo aber findet man nun Probleme bei den Naturalisten? Man wirft ein: die Vererbungsfrage; Fragen der Physiologie, der Volkswirtschaft u. dgl. Gewiß, auch der naturalistische Schriftsteller sieht sich genötigt, in seinem Werke den Weg der strikten Nachahmung der sinnenwirklichen Natur zu verlassen. Auch er muß sich in der Erfassung des Lebensstoffes, um ihn in sich überhaupt aufnehmen zu können, von Gedanken, Begriffen, Kategorien, von einer Denkmethode leiten lassen, wie z. B. ein Zeichner, wenn er die Formen einer Landschaft, einer ungeheuer großen, dreidimensionalen Wirklichkeit, auf ein Stück Papier, eine winzige, zweidimensionale Fläche übertragen will, sich der Gesetze der Perspektive bedienen muß. Aber diese Gedanken des naturalistischen Schriftstellers sind nun nicht eigenerlebte Ideen, sondern die konventionellen Begriffe der Wissenschaft, im besondern der Naturwissenschaft, mithin nicht irrational-dynamisch, sondern rational-statisch, und sie sind, wie alles Rationale, dem Wechsel der Zeitmeinungen unterworfen, von Hypothesen und Theorien abhängig, die heute in der wissenschaftlichen Diskussion auftauchen und morgen verschwinden. Sie sind nicht allgemeingültige, ewige Werte wie die Ideen, mit denen das Genie ins Göttliche und Ewige hinaufreicht (die

Idee der platonischen Philosophie, die Idee der „Antigone" und des „Faust" sind heute noch so wahr wie vor Tausenden und vor hundert Jahren!). Man kann also auch nicht von Problemen als Einzelfällen der Idee sprechen, sondern nur von Fragen der wissenschaftlichen Konvention. Die Diskussion solcher wissenschaftlichen Begriffe im Werke mag Zeitgenossen interessieren; sobald aber die betreffenden Modetheorien veraltet sind — gerade in den sog. exakten Wissenschaften tritt dieses Veralten merkwürdigerweise besonders rasch ein! —, so interessieren uns diese Diskussionen nicht mehr, weil wir das Zwingende der wissenschaftlichen Ansichten nicht mehr einsehen. Z. B. in Ibsens „Gespenstern" wirkt das Vererbungsgesetz, das die Medizin längst preisgegeben hat, nicht mehr schicksalhaft.

Wo aber gar der Naturalist praktische Aufgaben und Forderungen seiner Zeit in seinem Werke als Pseudoprobleme behandelt, wie Hauptmann in den „Webern" die Magenfrage der sozialdemokratischen Agitation, da verschreibt er sich vollends dem Tage und bleibt allem Ideenhaften fern. Es gibt große Dichter, die, wie Gottfried Keller oder Hebbel, bitter gehungert haben; es ist ihnen aber nie eingefallen, ihr rein privates Hungern als Problem in ihre Dichtung zu bringen; sie haben sich damit begnügt, den Hunger als Motiv (was er tatsächlich ist) meist episodisch zu verwenden. Gerade Hauptmanns „Weber" zeigen die Unfruchtbarkeit, weil Ideenlosigkeit dieses Motivs. Es ist keine ernsthafte geistige Auseinandersetzung in ihnen, sondern ein bloßer äußerer Kampf zwischen den Besitzenden (denen Staat und Kirche helfen!) und den Besitzlosen, und da es sich in diesem Kampfe nur um materielle Dinge handelt, so endet er auch nur mit dem Siege des Stärkeren, aber nicht mit einer Lösung des Konfliktes; es wird stets aufs neue wieder hungrige Magen geben. Aus dem Gegensatz zwischen dem alten Weber Hilse und seiner Tochter hätte eine Ideenauseinandersetzung herauswachsen können (im Sinne etwa von Gotthelfs „Zeitgeist

und Bernergeist"); aber er bleibt belanglose Episode, weil Hauptmann, der naturwissenschaftliche Materialist, nicht wie Gotthelf an die Allmacht und Ewigkeit des Geistigen glaubt.

Und doch hätte, wer Augen gehabt hätte zu sehen und ein Herz zu fühlen, in jener Zeit Probleme genug finden können, gerade im politischen Leben. Ist nicht der Gegensatz zwischen dem alten Bismarck und dem jungen Kaiser ein Problem, das ins Höchste hinaufreichen könnte, was große Dichter erlebt und geschaffen, ein Vorwurf, Shakespeares würdig? Wo findet sich in der sich so stolz gebärdenden Literatur der Zeit nur ein schwacher Widerhall davon? Keiner besaß so viel Ideenkraft, die weltgeschichtliche Größe dieser Katastrophe zu schauen, keiner die Kassandragabe, den kommenden Fall von Ilion zu prophezeien; denn keiner hatte den Blick in jene Tiefen mehr, wo die Urnebel wallen und die Schicksale gebraut werden.

Auch die Werke der sog. Heimatdichter, Dorf- und Kleinstadtschriftsteller, sind zum großen Teil ideenlos. Nicht die der Großen, eines Gotthelf, dem ja die Auseinandersetzung seines Gefühlschristentums mit dem zersetzenden Rationalismus der liberalen Zeitmächte das gewaltige Erlebnis und die ergiebigste Ideenquelle war; wohl aber die der Nachfahren und der kleinen Provinz- und Kirchturmschriftsteller. Was sie geben, ist oft nur angewandte Volkskunde, Folkloristik, mit Einschluß der Menschen, die Erdgeruch an ihren Kleidern tragen und Erdschollen an ihren Schuhen wegschleppen müssen. Es ist das Leben der Vergangenheit, was sich hier darstellt, eine Volk-Welt, in der das Ich sich ganz verloren hat. Es lebt im Werke nur noch als die Inbrunst, mit der es sich hingegeben, als die Liebe, mit der es die Welt vorträgt, und diese passive Gefühlswärme täuscht dem Empfänglichen den Schein des Erlebens vor, ohne daß diese Werke doch mehr bedeuten als einen saubern und klaren Spiegel, worin das Volk sich gerne beschaut.

Im Gegensatz zu den Naturalisten und volkskundlichen Schriftstellern geben die forcierten Talente Begriffe ohne Stoff, Seele ohne Leib. Goethe hat den Ausdruck auf die etwa um 1800 geborenen Schriftsteller geprägt. Man mag an Grabbe, Heine, Platen, Immermann, Lenau denken. Aber der Kreis ist viel weiter, und es gibt ihrer zu allen Zeiten. Sie sind begabte Epigonen, die sich zu Genies steigern. Die kulturelle Voraussetzung ihres Wesens ist ein bereits vorhandener Reichtum philosophisch-wissenschaftlicher Begriffe und künstlerischer Formen, wie sie zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Deutschland durch die Philosophie und die Literatur verbreitet worden waren. Von solchen Begriffen und Kenntnissen, dem Gemeingut der Zeit, von Jugend auf umgeben, greifen sie sie auf, legen sie sie in ihren Werken aus. Aber weil sie sich den geistigen Gehalt ihrer Persönlichkeit nicht in der harten Auseinandersetzung mit der Welt erkämpft haben, so sind ihre Gedanken nicht lebendige Triebkräfte, Ideen, sondern eben Begriffe. Ihr Verhältnis zu ihnen ist nicht ein organisches, vitales, sondern ein rationales, dialektisches (Hegel ist der Zeitphilosoph). Wo das Genie ein großes Ideenerlebnis hat (Schiller: Hingabe an Kant; Kleist: Gegensatz gegen Kant; Keller: Feuerbach), da durcheilen sie im Fluge des rein intellektuellen Denkens alle möglichen Philosopheme. Heine, nachdem er nacheinander Jude, Christ, Hegelianer, Saint-Simonist gewesen und nun am Schlusse bei der Vorstellung eines persönlichen Gottes angekommen war, erklärte: dieses Dogma lasse sich ebensogut durchführen wie die Hegelsche Synthese — als ob es sich überhaupt hier, wo Tiefstes und Eigenstes auf dem Spiele steht, um ein Dogma handelte und nicht um einen Glauben! Ebenso haben auch Platen und Lenau die Lehren entgegengesetzter Denker auf dem Wege ihrer inneren Dialektik in sich abgewandelt.

Wo derart das Verhältnis zur Welt, in diesem Falle zum überlieferten Wissensstoffe, ganz intellektuell-begrifflich

bleibt, da kann sich auch nicht jene Wärme im Ich entwickeln, die aus dem Zusammenstoß zwischen Ich und Welt beim erlebenden Dichter entsteht, ohne die nichts Lebendiges wird, und mit der die leidenschaftliche Aufgeregtheit, die Nervosität des forcierten Talentes, z. B. Lenaus, nicht verwechselt werden darf. Daher ist das Werk des forcierten Talentes gescheit, aber kühl, intellektuell, hart, nur Linie, nicht Farbe, Kirschgeist statt Kirsche. Man lese Immermanns Dorfgeschichte im „Münchhausen" und daneben ein Stück aus Gotthelfs „Uli dem Knecht", so wird man den Unterschied zwischen einem gescheiten Schriftsteller und einem genialen Dichter merken. Was Otto Ludwig von der dramatischen Literatur der begrifflich-forcierten Jungdeutschen, eines Laube oder Gutzkow, bemerkte, gilt durchaus von dieser Art Schriftstellerei: „Die Luft schwirrt von Seelen, die keinen Leib finden."

Von der bloßen Stoffaufnahme des Naturalisten und Heimatdichters einerseits, der Gedankenaufnahme des forcierten Talentes anderseits sind nun nach Temperatur und ideenbildendem Wert wohl zu scheiden das (einseitige) Stoff- und das (einseitige) Gedankenerlebnis des Dichters.

Es wird nicht gar zu häufig vorkommen, daß, wie beim Werthererlebnis Goethes, dem Dichter das Erlebnis zugleich Motiv und Idee beschert. Auch das Werthererlebnis kam, wenn wir unsere frühere Analyse an diesem Punkt der Entwicklung nun um einen weiteren Schnitt vertiefen, nur so zustande, daß in Goethe aus früherem Erleben her bereits gewisse Gedankenbahnen eingezeichnet waren, in die der neue Erlebnisstoff sich einstellte. Unter diesen früheren Erlebnissen ragen das Frankfurter Gretchenerlebnis, das Erlebnis der rationalen Sinnenfreude in Leipzig, das Verhältnis zu Friederike Brion, das Erlebnis von Giordano Brunos und Herders dynamischem Pantheismus, das der gotischen Baukunst hervor. Die psychologische Grundstruktur des Erlebens ist in allen die gleiche: stets kämpft der Expansionsdrang des fühlenden Ich gegen

den Zwang bestehender, verstandesmäßig geregelter Form (diese Polarität von Ich und Du als Gesetz des Schaffenden wird besonders stark in dem Aufsatz über das Straßburger Münster ausgesprochen!). Aber nur in den drei ersten Auseinandersetzungen erlebt Goethe symbolisch, stofflich-ideell; nur sie geben ihm mit der Idee zugleich das Motiv für seine Dichtung. Der Stoff des Gretchen- und des Friederikenerlebnisses taucht im Faust I und in Liedern wieder auf, das Leipziger Erlebnis in Gedichten, der „Laune des Verliebten" und den „Mitschuldigen". Die drei letzten Erlebnisse dagegen sind einseitig gedanklicher Art. Um sie künstlerisch darzustellen, bedarf Goethe noch fremder, aus einem andern Stoffgebiete hergebrachter Motive, so zur Darstellung des pantheistischen All-Einsgefühls des Ganymedesmythos (in dem Hymnus „Ganymed"), oder der Gedanke des „gotischen" Formprinzips verwirklicht sich im „Götz von Berlichingen". Umgekehrt hat Goethe in der Anekdote von den vertriebenen Salzburger Protestanten, die ihm den Stoff zu „Hermann und Dorothea" schenkte, nur ein Motiv erlebt, die Idee dazu gab ihm das zeitgenössische Geschehen, die Französische Revolution, die er nach seiner Weltanschauung deutete.

ERSTER TEIL

DAS GEDANKENERLEBNIS

I. DIE ENTSTEHUNG DER DICHTERISCHEN WELTANSCHAUUNG

Das Gedankenerlebnis ist die gedankliche Auseinandersetzung des Ich mit der Welt (der Konvention). Es erzeugt im Innern des Dichters die Idee oder die Ideen. In der polaren Natur der Idee lebt als dynamische Spannung der ursprüngliche Gegensatz von Ich und Welt nach: Idee ist zugleich Erkenntnis, „Weltschau", und schöpferische Keimkraft. Die Idee oder die Ideen bilden in ihrer Gesamtwirkung die Weltanschauung des Dichters, sein Gesamturteil über das Sein und Werden, Gott und Welt, über Fragen der Erkenntnis, der Sittlichkeit, Schuld und Schicksal usw. Die Weltanschauung ist also das erste für andere wahrnehmbare Ergebnis des bisher im Innern des Ich verlaufenen Erlebnisprozesses. In ihr erscheint die trübe Erlebnissubstanz zu Gedanken oder Ideen destilliert. Man muß sich aber ja davor hüten, sie, wenn sie schöpferisch sein soll, als etwas Rationales, Logisches, Nur-Intellektuelles aufzufassen. Das Erlebnis wirkt in ihr als dumpfer Gefühlsdrang nach. Sie bleibt an das Individuum gebunden, wie sie aus ihm entstanden ist. Sie kann nur erlebt, nicht gelernt werden. Man kann sie auch nicht lehren. Sie muß von anderen wieder aufs neue erlebt werden, und wird dann auch zugleich, wenn es ein wahres Erlebnis ist, eine andere. Sie ist nicht eine Wissenschaft, sondern ein Glauben, eine Religion; nicht ein sta-

tischer Zustand, eine Sammlung von Begriffen und Formeln; sondern ein dynamisches Verhältnis, eine Spannung von Kräften; denn nur so kann sie schöpferisch wirken. Sie gehört also ins Bereich metaphysisch-mystischer Werte hinein, und könnte geradezu als Metaphysik bezeichnet werden, wenn dieses Wort hier, wo man es mit Leben und Dichtung, und nicht mit einem philosophischen System zu tun hat, nicht zu abstrakt und kühl klänge.

Drei Fragen haben uns hier zu beschäftigen:

I. Die Entstehung der Weltanschauung eines Dichters.

II. Wesen und Probleme der dichterischen Weltanschauung.

III. Die Gliederung der dichterischen Weltanschauungen (Typenbildung).

Die Entstehung der dichterischen Weltanschauung scheint sich am einfachsten auf dem Wege unmittelbarer Erfahrung und denkender Betrachtung der Welt, des äußeren Stoffes der Sinnenwirklichkeit zu vollziehen. In den Bereich des Bewußtseins des Dichters treten Menschen, Dinge, Verhältnisse, Gebräuche, Ansichten usw., sei es freundlich oder feindlich, sei es sein eigenes Sein und Wollen und Handeln bejahend oder verneinend, und er bildet, indem er sich mit ihnen auseinandersetzt, sich seine Ideen, indem er zum Teil vorgefaßte Meinungen berichtigt, zum Teil gegen fremde, ihm unrichtig scheinende Vorstellungen kämpft, alles aus sich heraus,mit grundsätzlicher Fernhaltung der offiziellen Weltanschauungslehrer, der Priester oder Philosophen. Vor allem das Gebiet, was man so gemeinhin als „Natur" bezeichnet und was sowohl das natürliche Werden und Vergehen im organischen und unorganischen Reich als das Leben und Verhalten von „Natur"menschen, im besondern von Bauern bedeuten kann, scheint für diese naiv-unmittelbare Art der Bildung einer Weltanschauung wichtig und aufschlußreich zu sein.

Auf diesem Weg glaubte Otto Ludwig, der Realist, zu einer Weltanschauung zu kommen. Als er in das literarische Bewußtsein der Zeit hineinwuchs, war der Schwung jener Geisteskraft, der das klassische und romantische Geschlecht mitgerissen hatte, gelähmt, und was einst Dynamik der Ideen gewesen, war durch den späteren Hegel und seine Schule zur Statik wissenschaftlicher Begriffe erstarrt. Dieses Formelsystem war für den Strebenden unfruchtbar, und Otto Ludwig fühlte, daß es ihm nichts mehr geben konnte. So hielt er sich an die „Natur". „Man will jetzt", erklärte er angesichts der intellektuell-begrifflichen Schriftstellerei der Jungdeutschen und der forcierten Talente, im Jahre 1844, „mit dem Verstande Poesie machen, künstliche; nicht mehr die heiligen Verhältnisse der Natur — künstliche Verstandessysteme sollen den Dichter zum Dichten begeistern und den Leser zum Lesen. Ein Stück Zeit, aus der Geschichte herausgeschnitten, soll für das All gelten, aus dem der Dichter die Wahrheit in seine Gebilde hinüberträgt." Und in dem Aufsatz „Mein Wille und Weg" schreibt er programmatisch: „Durch die philosophischen Schulsysteme wird das Naturtalent des Dichters beirrt, es hat keinen Nutzen von solcher Lektüre, es muß seine konkrete Richtung verlieren. Besser, man geht von der greifbaren Wirklichkeit aus. Ich gehe von keiner Philosophie aus, denn die, auf welche ich meine Untersuchungen gründen wollte, könnte aus der Mode kommen, ehe ich fertig werde. Ich gehe von der menschlichen Natur aus."

Wer diese Sätze aufmerksam liest, mag aus ihnen das ganze Elend von Ludwigs ohnmächtigem Ringen um das große Drama erklären. Denn nichts anderes als eine tragische Unklarheit über das Wesen und die Bildung menschlicher Erkenntnis steckt in ihnen. Der einzige Satz Kants, daß der Mensch der Natur ihre Gesetze diktiere, nimmt Otto Ludwig die Waffe aus der Hand, die er im Kampfe gegen das Gedankenleben schwingt. Indem er es zur Phi-

losophie verengt und unter dieser, zeitbefangen, das ausgesogene Feld des dürren Hegelianismus versteht, beraubt er sich des persönlichen, genialen und fruchtbaren Ideenvermögens. In seinem Aufsatz „Mein Verfahren beim poetischen Schaffen" gibt er die Stufenfolge seines dichterischen Hervorbringens an. Das Gesetz, das es bestimmt, heißt allmähliche Aufhellung, Herauswachsen aus der Trübe des Gefühlsmäßigen in die Helle des Optischen, in die Klarheit des Begrifflichen. So folgen sich: musikalische Stimmung, Farbe, Gestalt, Gestaltengruppe, Szene, Novelle, zuletzt sucht er „die Idee, die der Generalnenner aller dieser Einzelheiten ist; oder wenn ich so sagen soll, ich suche die Idee, die, mir unbewußt, die schaffende Kraft und der Zusammenhang der Erscheinungen war".

Ein echter Ausspruch eines folgerichtigen Realisten. Otto Ludwig meint also allen Ernstes, daß in den „Erscheinungen" selber die Idee als schaffende Kraft wirke. Als ob wir wüßten, welches die Idee der Dinge ist, als ob nicht jedem die Wirklichkeit s e i n e Schöpfung wäre, deren Kausalität, d. h. deren innere Ideenhaftigkeit, er aus seinem eigenen Erleben heraus erschafft! Indem Ludwig darauf verzichtet, in starkem und persönlichem Gedankenleben Ideen zu erzeugen und nach ihnen die Dinge zu schauen und ihre Zusammenhänge innerlich zu erfassen, verzichtet er auf das wahrhaft Schöpferische des Ich. Er ist der Erste in jener verhängnisvollen Reihe von Schriftstellern, denen Dichtung Technik geworden ist (Arno Holz bekennt in seiner „Revolution der Lyrik", daß die Entwicklung der Kunstgeschichte der Entwicklung ihrer Technik sei).

Nun durchschaut man die Wertabstufung in Otto Ludwigs Schaffen ganz klar. Novellistische Darstellungen aus dem Thüringer Kleinstadtleben gelingen ihm, weil er in dieser Welt herangewachsen und mit ihr verwachsen ist. Das Motiv trägt hier die Idee unmittelbar in sich; sie heißt: Kleinstadtkonvention in Sitte, Brauch, Urteil. Die Weltanschauung des Dichters kann hier, wo es sich nur um

das Prosaabbild handelt, ganz die des Stoffes, d. h. seiner Menschen und ihrer Verhältnisse sein; daher machen die „Heiteretei" und „Zwischen Himmel und Erde" im ganzen den Eindruck künstlerischerGeschlossenheit, wenn auch mit jener Einschränkung, die sich oben die Heimatdichtung gefallen lassen mußte. Aber schon im „Erbförster" ist die Deckung von Motiv und Idee nicht mehr erreicht. Die Handlung ist künstlich zusammengesetzt. Statt schicksalhafter Kausalität wird an entscheidenden Punkten ausgeklügelter Zufallsmechanismus gegeben: Verwechslung von Robert und Marie durch den schießenden Erbförster, dessen Erregung durch Wein zur Verwirrung gesteigert ist; Gleichzeitigkeit des Eintreffens von Robert und Marie einerseits, des Erbförsters anderseits im Heimlichen Grund usw. So wirkt der Ausgang nicht tragisch, sondern nur peinigend und befremdend. Vollends in den „Makkabäern", worin ein fern von dem thüringischen Milieu des 19. Jahrhunderts abliegender geschichtlicher Stoff behandelt ist, klaffen Motive und Idee weit auseinander, wie schon die Spaltung unseres Interesses durch Lea und Juda zeigt. Schließlich zerkrümelt sich Otto Ludwig ganz im Studium Shakespeares. Sein verhängnisvoller Irrtum, der Dichter gehe von den „heiligen Verhältnissen der Natur" aus (statt von seiner Weltanschauung!), verleitet ihn, diese Naturwahrheit bei Shakespeare als selbstverständlich vorauszusetzen (der junge Goethe rief aus: „Natur, Natur! Nichts so Natur wie Shakespeares Menschen" — aber Natur war für ihn etwas anderes als für Otto Ludwig!) und sich mit der Analyse seiner Technik zu begnügen. Kein Wunder, daß ihm sich nichts mehr zusammenfügen will: wie sollte ein Töpfer ohne Lehm einen Topf machen können! Hebbel hat es wahrlich richtiger begriffen, daß ein (im strengen Sinne) realistisches geschichtliches Drama eine Totgeburt ist, und daß nur die Ideen einer persönlich erlebten Weltanschauung den an sich toten Stoff der historischen (wissenschaftlichen!) Überlieferung beleben;

denn das lebendige An-sich der geschichtlichen Wirklichkeit kennen wir ja doch nicht.

Es ist also nicht anders: wer wahrhaft schöpferisch sein will, wird die Ideen und Probleme nicht in dem Stoffe suchen, der Welt ist, praktisch-bürgerliche, wissenschaftliche usw. Konvention, sondern aus der gedanklichen Auseinandersetzung mit dieser Welt erstehen lassen. Er muß sich eine Weltanschauung schaffen. Die sogenannte psychologische, d. h. bloß beschreibend-positivistische Richtung in der neueren Literatur war der Anfang vom Ende, weil ihr Ursprung Verzicht auf die Idee war aus schöpferischer Ohnmacht. Es gibt wohl Schriftsteller ohne Weltanschauung, aber es gibt keine Dichter ohne Weltanschauung, wobei das Christentum nur dann Weltanschauung genannt werden kann, wenn es, wie bei Spe, Gryphius, Grimmelshausen, persönliches Erlebnis ist.

Bei manchem Dichter ist dieses Gedankenerlebnis mit Hilfe der Philosophie, ja der Wissenschaft, zustande gekommen. Es mag dies an drei Beispielen klargemacht werden. Das erste zeigt die Förderung eines Epikers durch die allgemeine Bejahung der Gedanken des Philosophen durch den Dichter. Im zweiten kommt die Förderung durch leidenschaftlichen Kampf eines Dramatikers gegen den Philosophen zustande. Im dritten handelt es sich um die Befruchtung des Gefühlslebens des Lyrikers. Das erste mag G. Kellers Feuerbacherlebnis sein; das zweite Kleists Kanterlebnis; das dritte Hölderlins Fichteerlebnis.

1. Ludwig Feuerbach hat die geschichtliche Aufgabe gehabt, die Deutschen der Mitte des 19. Jahrhunderts von jener Sinnenblindheit zu heilen, an der sie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, infolge des Bekenntnisses zu der idealistischen Philosophie, vor allem Hegel, erkrankt waren. Für Hegel ist das Absolute, Gott, die Idee, der Geist das Seiende und Wirkliche, und das individuell-geschichtliche Leben die Selbstoffenbarung dieses Geistig-Ideen-

haften. Diese Idee ist etwas Vernünftig-Logisches; ihre Offenbarung in den Gebilden des geschichtlichen Lebens geschieht nach dem rationalen Satz des Widerspruches: die Thesis wird durch die Antithesis, beide durch die Synthesis überwunden. Sie kann also durch die menschliche Vernunft erfaßt werden. Vergeistigung der Natur und Rationalisierung des Weltgeschehens sind die Merkmale dieser Weltanschauung. Ihre Wirkung kann man in den Schriften der forcierten Talente, etwa Immermanns, und der Jungdeutschen wahrnehmen. Sie sind gescheite, aber harte Konstruktionen, wie Hegels System eine Konstruktion der Welt ist, ihr Stil begrifflich, intellektuell, unlyrisch, ohne atmendes Leben.

Feuerbach nun stellt die Buntheit und Gestaltenfülle des sinnlich-wirklichen Lebens wieder her. Für ihn ist nicht die Idee, sondern die Wirklichkeit individueller Gebilde, die „Natur", das Erste. Nicht das Denken, die Idee, bringt das Sein, die Wirklichkeit hervor, sondern die Wirklichkeit (das Sein) erzeugt das (menschliche) Denken oder die Begriffe. Die Wirklichkeit ist irrational. Mit Sinnenbeobachtung und Denken sucht der Mensch sie zu erfassen. Was Hegel als die in ihr wirkenden Ideen auffaßte, sind in Wahrheit die Begriffe, in die der Mensch die wirklichen Dinge, aus Denkökonomie, reduziert, abstrahiert. Jene höchste Einheit alles Ideenlebens, Gott oder das Absolute, existiert folglich nur als Gesamtabstraktion der Natur durch das menschliche Begriffsvermögen. Eine Unsterblichkeit der Seele, ein Weiterleben des Geistes nach der Zerstörung des Körpers gibt es nicht, weil die Seele ja nur das Erzeugnis des Körpers und an seine physische Natur gebunden ist. Folglich ist auch das sittliche Handeln des Menschen nicht bedingt durch die Freiheit des Willens, der als geistige Funktion dem Zwang der physischen Gesetzmäßigkeit entrückt ist, sondern es ist bestimmt durch die Tatsache des gänzlichen und unwiderruflichen Endes nach Ablauf des leiblich-diesseitigen und

einzigen Lebens; es ergibt sich für den einzelnen wie für die Gesellschaft die Verpflichtung, alles zu tun zur Verschönerung und Verbesserung des Diesseits: „Die Verneinung des Jenseits", heißt es in den Heidelberger Vorlesungen von 1848/49 über das Wesen der Religion, „hat die Bejahung des Diesseits zur Folge; die Aufhebung eines besseren Lebens im Himmel schließt die Forderung in sich: es soll, es muß besser werden auf der Erde". So gab Feuerbach seinen Zeitgenossen eine im weitesten Sinne geltende diesseitig-materialistische Weltanschauung: er hat nicht nur den Atheismus begründet (soweit das begrifflich möglich ist!), sondern auch die gedanklich-philosophische Rechtfertigung gegeben für die Abschaffung oder Einschränkung der absolutistischen Monarchie und die Stärkung der demokratischen Staatsauffassung (der Absetzung Gottes als Weltmonarchen sollte die Entthronung der irdischen Herrscher parallel gehen!), sowie für die gewaltige Ausdehnung der menschlichen Unternehmungslust in Technik, Industrie, Handel, Verkehr, Weltwirtschaft: es galt, dadurch für Millionen irdisch-materielles Glück zu schaffen.

Wie hat sich nun diese Weltanschauung in G. Keller durchgesetzt?

Die unter Hegels Einfluß stehenden forcierten Talente sind alle um 1800 geboren. Keller, 1819 geboren, gehört wie Storm, Fontane u. a. dem Geschlechte an, das zum Realismus bestimmt war. Sie waren alle Materialisten, d. h. diesseitig orientiert; aber sie hatten aus der Hegelianischen Zeit wenigstens noch den Begriff der Idee (als geistige Schau und schöpferische Triebkraft) herübergerettet; daß diese Idee bei ihnen nicht mehr immanent war, als Geistsubstanz den Dingen innewohnte, sondern Produkt des menschlichen Gehirns war, machte sich in ihrem Schaffen nur so weit geltend, als nun neben dem Begrifflichen auch das Sinnliche sein Daseinsrecht kräftig behauptete. So aber nun, indem sie die Ideen als irrationale, vernünftig-gefühlsmäßige Keimkräfte in die reiche Sinnenwirklichkeit hin-

einlebten (nicht mehr philosophische Formeln zu poetisieren suchten), gelangten sie zu einem blühenden, plastischen, farbigen, wirklichkeitsgesättigten Stil, in dem Goethes Stil wieder auferstand.

Bei G. Keller sehen wir die Grundlinien dieses realistischen Gedankenerlebnisses ganz deutlich. Der Winter 1848 zu 1849 war der entscheidende Zeitpunkt: damals hörte er in Heidelberg Feuerbachs Vorlesungen. Vor diesem Punkt lassen sich in seiner seelischen Veranlagung, seinem Denken und Schaffen deutlich zwei wesensverschiedene Gruppen geistiger Elemente unterscheiden: solche, die noch in der phantastisch-spiritualistischen Überlieferung der Romantik wurzeln, und solche, die bereits auf den realistisch-materialistischen Diesseitsglauben hindeuten. Einerseits zeigt schon der Knabe eine starke Phantasiebegabung. Der Grüne Heinrich tischt seiner Mutter Lügenmärchen auf und gefällt sich in komödiantischem Putz. Der junge Dichter verehrt, echt romantisch-pantheistisch, in einem Aufsatz vom Jahre 1837 („Eine Nacht auf dem Ütliberg") Gott als das wärmende und leuchtende Zentralfeuer in der Natur; er besingt, wie Novalis, in Gedichten der ersten Sammlung (1846) die Nacht als die Offenbarerin des Naturgeheimnisses:

Sie ist eine alte Sibylle
Und kennt sich selber kaum:
Sie und der Tod und wir alle
Sind Träume von einem Traum.

Der Maler zeichnet geistreich-bizarre Felsen und Baumstrünke, die sich bei genauerem Betrachten in menschliche Gesichter verwandeln, genau so wie der Lyriker von 1846 heinesch-geistreich den Mond als Pfaffen mit einer Silberglatze subjektiviert.

Andererseits aber besitzt schon der Knabe einen strengen Wahrheitssinn (vgl. im „Grünen Heinrich" die Tischgebetsepisode). Es kündigt sich seine angeborene Freude an der sinnlichen Außenseite der Natur früh durch seinen

Hang zum Zeichnen und Malen an. Seine Augenbegabung führt ihn zur Landschaftsmalerei. Er erfährt durch Goethe die „hingebende Liebe an alles Gewordene und Bestehende", und daß nicht das Überschwengliche und Abenteuerliche poetisch ist, sondern daß Schlichtheit und Ehrlichkeit herrschen müssen, und lernt durch einen peinlich-realistischen Lehrer ein genaues Nachzeichnen der Konturen der Dinge. Die Natur ist ihm die große Lehrmeisterin auch für das sittliche Handeln, so daß bereits der Achtzehnjährige erklärt: „Der Mensch soll nicht tugendhaft, sondern nur natürlich sein, so wird die Tugend von selbst kommen." Der christlichen Dogmatik hat er schon früh den Abschied gegeben, und, als Politiker ein leidenschaftlicher Demokrat, ist ihm Gott schon vor dem Feuerbacherlebnis längst nur „eine Art von Präsident und erstem Konsul", die Welt also eine Republik. In seinen Gedichten von 1846 kündigt z. B. das erste der „Waldlieder" („Arm in Arm und Kron' an Krone") mit der prachtvoll-anschaulichen Schilderung der im Sturm sich neigenden und ächzenden Eichen, deren Laub alles „weißlich schimmernd nach Nordosten hingestrichen" ist, die realistische Charakterisierungskunst des geborenen Epikers an.

So war eine Zweiheit in ihm, die sich dem Wissenden als Polarität ankündigen mag; aber sie war es noch nicht; sie war erst Dualismus, noch nicht Zweieinheit; Kräftezweiheit, noch nicht Kräftezusammenwirken, Spannung. Die romantisch-geistigen und die realistisch-sinnlichen Weltanschauungs- und Stilelemente stehen noch mechanisch, unausgeglichen nebeneinander; das Leben hat sich seinem autodidaktisch gebildeten Ich noch nicht zum Erlebnis, zur geistigen Einheit, zum organischen Weltbild zusammengeschlossen. Was die beiden Gruppen noch schied, war folgendes: So sehr Keller im Innersten zum Diesseitsglauben sich gezogen fühlte, ihm bangte vor der Entgeistung und Entgottung der Welt, die die Folge des Materialismus sein würde; denn, so meinte er, Materialis-

mus müsse ein schrankenloser und oberflächlicher Sinnenkultus sein. Der Ideenmensch in ihm klammerte sich daher an den romantischen Idealismus an, weil er nur da die Möglichkeit des Schaffens aus der Idee heraus sah: „Für mich", gestand er, „ist die Hauptfrage die: wird die Welt, wird das Leben prosaischer und gemeiner nach Feuerbach?" Der Künstler mußte sich fragen, ob nicht „mit dem Aufgeben der religiösen Ideen alle Poesie und erhöhte Stimmung aus der Welt verschwinde"

Wer so fragt, zeigt, daß Wirklichkeit und Geist in ihm noch mechanisch geschieden sind, daß er aber die Notwendigkeit des Zusammenschlusses ahnt. Feuerbach wies ihm den Weg durch seine Erkenntnistheorie (das menschliche Ich fühlt und denkt die Idee in die Wirklichkeit hinein!) und seine Sittlichkeit (Verpflichtung der Ausnützung der kurzen Lebensspanne des Diesseits, Verantwortlichkeitsidee!). Nun war Keller nicht nur auf dem Boden der modernen materialistischen Weltanschauung die theoretische Möglichkeit, Ideen zu haben, geschenkt, eigene, schöpferische — nach den unfruchtbaren, weil konventionell gewordenen der Spätromantik —, sondern es war ihm auch stofflich eine Idee, die Idee seiner geschichtlichen Persönlichkeit geschenkt. Sie heißt, polar ausgedrückt: Sinnlichkeit — Geist; Naturreichtum — Kulturbeschränkung; Phantasie — Verstand; Lüge — Wahrheit. Die Wirklichkeit war durch sein Ich geistbeseelt, mit Gott erfüllt, von der Flächheit und Leere der bloßen Materie befreit; der Geist — sein Geist durch Wirklichkeitsfülle genährt, aus seiner dürren Weltabgeschiedenheit und hegelianischen Verstandesdürre erlöst. So hatten sich die beiden Elementengruppen, die realistische und die spiritualistische, in ihm zur Einheit zusammengeschlossen, eine Zweieinheit war entstanden, der Dualismus hatte sich in die Polarität umgewandelt, die Spannung und damit die schöpferische Triebkraft, die Fruchtbarkeit des Hervorbringens war da. Er fühlte es selber und sprach es aus:

„Die Welt ist mir unendlich schöner und tiefer geworden, das Leben ist wertvoller und intensiver, der Tod ernster, bedenklicher und fordert mich nun erst mit aller Macht auf, meine Aufgabe zu erfüllen und mein Bewußtsein zu reinigen und zu befriedigen, da ich keine Aussicht habe, das Versäumte in irgendeinem Winkel der Welt nachzuholen." Man spürt das tiefe Glück des Erlösten in diesen Worten, man liest in ihnen aber auch die Spannung der Ideepolarität und fühlt die schöpferische Triebkraft sich regen: schöner —tiefer; Leben — Tod; Aufgabe — erfüllen; Versäumte — nachholen. Ja, so bedeutend ist das Erlebnis, daß es sogar das religiöse Pathos des Mystischen, das ihm im Spiritualismus des Christentums verlorengegangen war, in ihm weckt: J. Böhme und Angelus Silesius scheinen ihm in Feuerbach wieder erstanden; sein Erlebnis ist Glauben, nicht Wissen. Und damit ist nun erst dem eigentlichen epischen Schaffen Kellers freie Bahn gebrochen, das jetzt in Berlin mit verschwenderischer Fruchtbarkeit ausbricht: der Grüne Heinrich, die Leute von Seldwyla, das Sinngedicht und die Sieben Legenden. Durch die Grundidee belebt, spendet das Leben ihm nun beseelte Motive auf Schritt und Tritt. Überall wird die Polarität: Naturüppigkeit (Dumpfheit, Sinnlichkeit, Phantastik, Lüge, Schein) und Verstandesbeschränkung (Klarheit, Gesetz, Verzicht, Wahrheit, Wesen) an originellen Erfindungen veranschaulicht. Und er findet seinen Stil: eine Prosa voll Geistbeseeltheit und sinnlicher Fülle.

So lehrt uns dieses Beispiel a) im allgemeinen: wenn dem Dichter das Glück beschieden ist, in einem entscheidenden Punkte seiner Entwicklung das Gedankensystem eines Philosophen kennenzulernen, so übt dieses Gedankensystem auf ihn eine bedeutende Wirkung, sofern sein ganzes eigentümliches geistiges Wesen von vornherein auf den Kern dieser Philosophie zu gerichtet ist. Eine wesensfremde Philosophie bleibt ohne Einfluß. Der Dichter kann ihre Grundgedanken kennenlernen, aber nur äußerlich, in-

tellektuell, gedächtnismäßig. Damit die Philosophie wirkt, ihn seelisch befruchtet, muß ihr Gehalt seinem innersten Wesen verwandt sein. Das Gedankenerlebnis bedeutet also nicht Aufnahme neuen, wesensfremden Stoffes, sondern Klärung des bereits vorhandenen. Der Philosoph läßt den Dichter sich selber finden, sich selber verstehen. Nun geschieht der Zusammenschluß der getrennten Wesenseinheiten zur Zweieinheit, zur dynamischen Polarität, zur Spannung der Kräfte, worin der fruchtbare Antrieb des Schaffens liegt.

Das Feuerbacherlebnis Kellers ist aber nun b) im besonderen ein Beispiel für das typische Gedankenerlebnis eines Epikers. Es zeigt das Bild einer Auseinandersetzung, eines Kampfes, nicht sowohl zwischen Keller und Feuerbach als vielmehr zwischen den romantischen und den realistischen Elementen in Kellers Seele. Vor Heidelberg, so lehren uns die Briefe, hat er Feuerbach als oberflächlichen Sensualisten befehdet. Noch in Heidelberg leistet er ihm, wie er die ersten Vorträge hört, Widerstand: „obgleich ich den Scharfsinn seiner Gedanken zugab, führte ich doch stets eine Parallelreihe eigener Gedanken mit". Sein Gefühlsleben ist entzündet, wie in einer wirklichen Fehde. Er merkt selber, es geht um das Wesentliche in ihm, es ist ein Entweder — Oder, wie an allen Schicksalspunkten des Ich. Aber — und das ist das Typische des Epikers — es geht doch nicht um das Leben. So leidenschaftlich es im Innern wühlt, der Verstand ist doch noch hell und stark genug, um die Führung in der Hand zu behalten, so daß das Gefecht als ein logisches geführt wird, als eine, wenn auch hitzige, Debatte: „Ich glaubte im Anfange nur kleine Stifte und Federn anders drucken zu können, um seine (Feuerbachs) ganze Maschine für mich selber zu gebrauchen. Das hörte aber mit der fünften oder sechsten Stunde allmählich auf, und endlich fing ich selbst an, für ihn zu arbeiten." Kann man den intellektuellen Einschlag dieser Auseinandersetzung klarer betonen? Es

war wirklich so, wie er selber sagt: „Ich ließ mir Schritt für Schritt das Terrain abgewinnen."

Auch hier also, in dem psychologischen Bild des Gedankenerlebnisses, bewährt sich wieder, bei aller leidenschaftlichen Erwärmung, jene besonnene Gelassenheit, die früher (S. 25 f.) als der seelische Grundzug des Epikers dargetan worden ist: klare Überlegenheit des Intellektes bei großer Wärme des Herzens.

2. Wie ganz anders — methodisch betrachtet — spielt sich das Gedankenerlebnis in einem ausgesprochenen Dramatiker, wie Heinrich von Kleist, ab!

Mit besonders leidenschaftlicher Schroffheit stehen sich in seiner Seele die beiden Gegenkräfte gegenüber. Der Gegensatz dürfte Familienerbe sein, und jenes Sprichwort: „Alle Kleists Dichter" scheint darauf hinzuweisen; denn man muß ihm, aus der geschichtlichen Überlieferung, die Tatsache zur Seite stellen: „Alle Kleists Soldaten." Ein Soldat und ein Dichter, Pflicht und Phantasie, Verstand und Gefühl! Das ist auch der Dualismus in Heinrich von Kleist.

Man muß die Briefe des Knaben und Jünglings lesen, um zu erfahren, wie leidenschaftlich sein Herz fühlt und wie sein Wille der Leidenschaft dient. Wie er, 16jährig, auf der Reise nach Frankfurt a. M. zu seiner Truppe, in der Nähe von Naumburg eine Burg auf einem schroffen Felsen erblickt, beginnt er, alles Protestierens seines Begleiters ungeachtet, emporzuklettern, bis ein loser Stein unter seinem Fuß bricht und er einen fünf Fuß hohen Fall tut. Auf der Fahrt von Gotha nach Eisenach sieht seine überreizte Phantasie in einem harmlosen Wanderer, der sich hinten am Wagen anklammert und schreit, wie ihn der Postillon mit der Peitsche schlägt, einen fürchterlichen Räuber. Was für entsetzliche Dinge er sich eingebildet haben muß, als er sich 1800 entschloß, zur ärztlichen Behandlung wegen eines, wie es scheint, unbedeutenden sexuellen Leidens nach Würzburg zu gehen, davon kann uns

seine grauenhafte Schilderung eines an einem unnatürlichen Laster erkrankten 18jährigen Jünglings im Juliushospital in Würzburg eine Vorstellung geben: sie wirkt wie ein unter der Nachwirkung fürchterlicher Angst und Gewissensbisse entstandenes Selbstbildnis.

Aber ganz ebenso ausschließlich schafft der kühlste und nüchternste Intellekt in ihm. Er zwingt sich und andere zu härtester Selbstzucht. Der Jüngling, der kurz vorher seine Mutter verloren hat, drängt sein Gefühl, das angesichts eines großartigen Sonnenaufgangs sich mächtig erschließen will, wieder in seine Brust zurück: „Ich dachte", schreibt er der Tante, „an meine Mutter und an Ihre Wohltaten. Mehr darf ich Ihnen nicht sagen." Mit welcher kühlen Pedanterie hat er seine Braut Wilhelmine von Zenge geschulmeistert, als er sie durch moralisch-pädagogische Aufsätze zu seinem Frauenideal emporziehen wollte! Als was für ein hartnäckiger Rationalist und logischer Prinzipienreiter zeigt er sich, wie er, der Beruflose, den Gedanken erfaßt hat, daß der Mensch einen Lebensplan haben müsse, und wie er sich einen entwerfen will (man muß den Brief an Ulrike vom Mai 1799 lesen!): er erklärt, acht Tage lang sein Zimmer nicht verlassen zu wollen, bis er sich über seine Zukunft klar geworden ist. Als ob die Gestaltung eines Menschenlebens die Lösung eines Rechenexempels wäre!

Seinen Soldatenberuf hatte er aufgegeben, weil die Roheiten des damaligen Heereslebens, die unfruchtbare Öde des Drills, die mechanische Starrheit des ganzen militärischen Systems ihn anekelten. Als Student bezog er die Universität seiner Vaterstadt, aber auf ein Amt sich vorzubereiten, wie seine Familie von ihm forderte, weigerte er sich, trotz der Geringfügigkeit seines Vermögens. Voll heiliger Leidenschaft nach Erkenntnis trieb er, gleich dem philosophischen Kopf in Schillers akademischer Antrittsrede, alle möglichen Wissenschaften nebeneinander: alte Sprachen und Mathematik und Physik. . . . Ein Glied jenes

politisch entrechteten Geschlechtes, das die Würde und Berechtigung seines Daseins in der Unendlichkeit des reinen Geistes suchte und von einem Bunde edler Menschen schwärmte, weil es nicht Bürger eines Staates bilden durfte, kniete auch er vor den Göttern Wahrheit und Bildung. Alle Zeugnisse weisen darauf hin, daß er den Besitz dieser Güter auf jenem Wege erringen zu können glaubte, auf dem die Mehrheit seiner Zeitgenossen sie vor 1800 noch gewann: als Rationalist, als naiver Realist. Er war noch ein Sohn der Aufklärung, in Frankfurt a. O. dem Brennpunkt der Geistesbewegung der Zeit fern. Er traute dem Menschen die Fähigkeit zu, den Schleier vom Bilde der Göttin zu Sais zu heben, und das Vermögen, zu der Wahrheit selber vorzudringen. Und er war noch durchaus Metaphysiker und moralisch ein Eudämonist, etwa in der Richtung Wielands, dessen Lehrgedicht von der Natur der Dinge, voll von leibnizischen Ideen, auf ihn besonders stark gewirkt zu haben scheint. Es genügt, auf das eine Bekenntnis vom 22. März 1801 hinzuweisen: „Ich hatte schon als Knabe (mich dünkt am Rhein durch eine Schrift von Wieland) mir den Gedanken angeeignet, daß die Vervollkommnung der Zweck der Schöpfung wäre. Ich glaubte, daß wir einst nach dem Tode von der Stufe der Vervollkommnung, die wir auf diesem Sterne erreichten, auf einem andern weiter fortschreiten würden, und daß wir den Schatz von Wahrheiten, den wir hier sammelten, auch dort einst brauchen könnten. Aus diesen Gedanken bildete sich so nach und nach eine eigene Religion, und das Bestreben, nie auf einen Augenblick hienieden stillzustehen, und immer unaufhörlich einem höheren Grad von Bildung entgegenzuschreiten, ward bald das einzige Prinzip meiner Tätigkeit. Bildung schien mir das einzige Ziel, das des Bestrebens, Wahrheit der einzige Reichtum, der des Besitzes würdig schien. — Ich weiß nicht, liebe Wilhelmine, ob du diese zwei Gedanken: **Wahrheit** und **Bildung**, mit einer solchen Heiligkeit denken kannst als ich . . ."

Aber schon in der zweiten Hälfte des Jahres 1800 dürfte diese unbedingte Überzeugung von dem Werte des metaphysischen Wissenschaftsgebäudes der Aufklärung und der Glaube an die Gewißheit der durch die Wissenschaft vermittelten Wahrheiten gelockert worden sein. Die Zweifel dürfte hauptsächlich Ludwig von Brockes, dieser „herrliche Mensch", in ihm geweckt haben. Diesem neun Jahre älteren Freunde hatte er sich ganz vertraut, mit ihm machte er jene kritische Reise nach Würzburg; ihm verdankte er, nächst dem Arzte in Würzburg, das Größte: das Vertrauen auf sich selber, den Glauben an seine menschliche Reinheit und Gesundheit. Wir wissen, wie unendlich viel Brockes bei ihm galt: er nennt ihn den einzigen Freund, „den ich recht wahrhaft ehrte und liebte, den einzigen, für den ich in Berlin Herz und Gefühl haben konnte, den einzigen, dem ich es ganz geöffnet hatte und der jede, auch selbst seine geheimsten Falten kannte." In allen Beziehungen war er groß, edel, rein; er besaß ein tiefes Gefühl für das Recht; er war von unbefleckter Sittlichkeit; frei war seine Seele und ohne Vorurteil, voll Güte und Menschenliebe; sein Geist stand auf einer hohen Stufe der Bildung; in keiner Wissenschaft war er ganz fremd, in sehr vielen ganz zu Hause. So charakterisiert Kleist selber den Freund. Darf man denken, daß er mit dem Geliebten und Bewunderten nicht schon während des langen Zusammenseins auf der Würzburger Reise von seinem Lebensplan, von seinem Streben nach Wahrheit und Bildung, von seinem metaphysischen Rationalismus gesprochen habe?

Gewiß nicht, und wir wissen aus dem Bilde, das er Anfang 1801 seiner Wilhelmine von dem herrlichen Freunde entwarf, wie Brockes über Gelehrsamkeit und Wissenschaft dachte: er verachtete sie. „Nur zuweilen", gestand Kleist, „gegen Gelehrte war er hart, nicht seine Handlung, sondern sein Wort, indem er sie meistens Vielwisser nannte. Sein Grundsatz war: Handeln ist besser als Wissen. Da-

her sprach er selbst zuweilen verächtlich von der Wissenschaft, und nach seiner Rede zu urteilen, so schien es, als wäre er immer vor allem geflohen, was ihr ähnlich sieht — —" Der eigene Zusatz Kleists: „Aber er meinte eigentlich bloß die Vielwisserei", klingt wie die schwächliche Verteidigung einer eigenen Stellung; daß aber dieser Brockes dadurch untergeschobene Grund seines Gelehrtenhasses nicht zutrifft, zeigt schon die weitere Bemerkung Kleists, daß Brockes selber in vielen Wissenschaften zu Hause war. Hier also klafft ein Problem zwischen Kleists Worten auf: es ist das Problem Wissen und Glauben, Theorie und Leben. Ist es der Wissenschaft, wie die Metaphysik der Aufklärung lehrte, möglich, das Leben an sich rein zu erkennen und zu reproduzieren? Kleist hatte es bis dahin geglaubt, Brockes bestritten.

In Berlin war Kleist, der damals umsonst sich ins preußische Verwaltungswesen einzuleben suchte, aufs neue mit Brockes zusammengewesen. Anfang 1801 reiste dieser nach Mecklenburg. Aus der Fülle seines sehnsüchtigen Herzens entwarf Kleist für Wilhelmine das wundervolle Charakterbild des Freundes; in seiner Phantasie wollte er ihn sich wieder aufbauen, nachdem er seinen Augen entrissen war. Und mehr als das: er, mit seinem radikalen, ja fanatischen Wahrheitsdrange, wollte sich selber genau und erschöpfend Rechenschaft davon ablegen, was denn das für ein Mensch war. Denn das ist ganz sicher: das Charakterbild des Freundes hat er zuerst und vor allem für sich selber, nicht für die Braut entworfen. Aber was heißt das? Das schwärmerische Charakterbild eines über alles geliebten und bewunderten Menschen, der ein Feind der Wissenschaft war — der Wissenschaft, die für Kleist selber bis dahin der Weg zum höchsten Ziel, der Wahrheit und Bildung, gewesen war!

Hier, scheint mir nun, muß in der Seele eines so ehrlichen, wahrhaften und folgerichtigen Denkers jener Zeit, wie Kleist es war, der Name Kant aufgeblitzt haben. Darf

man annehmen, daß zwischen zwei Menschen, die wie Brockes und Kleist in so entgegengesetzten Lagern standen und beide reich gebildet waren, nicht von Kant gesprochen wurde, der zwanzig Jahre vorher in seiner „Kritik der reinen Vernunft" gerade das Problem, um das die beiden sich stritten, in mustergültiger Weise gelöst hatte? Gewiß nicht.

So scheint mir der Zusammenhang ganz klar: Brockes' Verachtung der Wissenschaft stößt Kleist auf das Studium Kants. Denn, so viel weiß er bereits vom Hörensagen über Kant: hier ist ja eine — nein, die gründliche Untersuchung der wissenschaftlichen Mittel und Wege zur Erkenntnis der Wahrheit. Kleist hat immer sein Leben auf ein Entweder — Oder gestellt. Er tat es auch diesmal. Entweder gab ihm Kant die unumstößliche Gewißheit, daß die Wissenschaft zur Wahrheit führen konnte, daß also sein bisheriges Streben um (wissenschaftliche) Bildung einen Sinn hatte, oder — er hatte um ein Wahngebilde gerungen. Er trug seine Streitsache vor Kant als höchste Autorität und letzte Instanz — und unterlag.

Schon am 5. Februar 1801 lesen wir im Brief an Ulrike das erschütternde Wort: „Selbst die Säule, an welcher ich mich sonst in dem Strudel des Lebens hielt, wankt — — Ich meine, die Liebe zu den Wissenschaften... Wissen kann unmöglich das Höchste sein — Handeln ist besser als Wissen. [Das ist wörtlich der Grundsatz von Brockes, vor dem er nun bedingungslos kapituliert hat.]... Ach, es ist so traurig, weiter nichts, als gelehrt zu sein." Und dann, in den Briefen an Wilhelmine und Ulrike vom März, kracht das Gebäude in allen Fugen und stürzt donnernd zusammen: „Vor kurzem ward ich", schreibt er Wilhelmine, „mit der neueren sogenannten Kantischen Philosophie bekannt — und Dir muß ich jetzt daraus einen Gedanken mitteilen, indem ich nicht fürchten darf, daß er Dich so tief, so schmerzhaft erschüttern wird, als mich.... Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten,

so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün — und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so ist die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr — und alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich." Seine Verzweiflung, sein zielloses Herumstreichen, die Leere seines Innern schildert der Brief an Ulrike mit erschütternden Worten.

Kants Tat in der „Kritik der reinen Vernunft" war die Zerstörung der rationalistischen Metaphysik und die Begründung einer wissenschaftlichen Methode in den Grenzen der menschlichen Erfahrung. Mit Sinnen und Verstand erschaffen wir uns unsere Kenntnis der Dinge. Wie sie beschaffen ist, darüber hat die Wissenschaft sich kritisch Rechenschaft zu geben. Die Kritik kommt zu dem Ergebnis: unser Erkenntnisbild von den Dingen ist mitbestimmt durch die Formen unseres sinnlichen Anschauungsvermögens (Zeit und Raum) und durch die Formen unseres Verstandes (die Kategorien). Eine wissenschaftlich sein wollende Erkenntnis muß sich also auf das Sinnlich-Wahrnehmbare und das rational Denkbare beschränken. Eine Wissenschaft der Dinge an sich, eine absolute Wahrheit, gibt es nicht. Es gibt auch nicht ein Wissen um transzendente Dinge, eine Metaphysik. Die Ideen des Übersinnlichen, Gott, Freiheit, Unsterblichkeit, sind nicht Inhalte des kritischen (wissenschaftlichen) Erkenntnisvermögens, sondern Postulate des praktischen Erkenntnisvermögens, Axiome des sittlichen Handelns. Sie können nicht gewußt, sie müssen geglaubt werden.

Zwei Fragen hat die bisherige Erörterung von Kleists Kanterlebnis hier aufgeworfen: 1. ob Kleist die Kritik der

reinen Vernunft selber gelesen (oder nur eine populäre Schrift über die Kantische Lehre oder gar Fichte) und 2. ob er Kant verstanden habe; wobei man neuerdings dazu neigt, beide Fragen zu verneinen. Mir scheint, man hat, indem man innerhalb literaturwissenschaftlicher Forschung diese Fragen aufwarf, sich damit in die Philosophiegeschichte hinüberbegeben. Wäre Kleist ein Philosoph gewesen, dann hätte es einen Sinn, seine gedankliche Abhängigkeit von einem andern zu untersuchen und dafür von dem Begriff „Kants wahre Lehre" auszugehen (wobei dann erst noch die Frage wäre, wer denn eigentlich Kant richtig verstanden habe). Für uns handelt es sich um das methodisch verschiedene Problem: wie hat Kleist Kant erlebt und was hat dieses sein ganz persönliches Kanterlebnis in seinem Denken und Schaffen für Frucht getragen? Der Ausgangspunkt für das literarische Urteil ist nicht Kants angeblich reine Lehre, sondern Kleists Kanterlebnis, Kant in kleistischen Anschauungs- und Denkformen erfaßt, also nicht „Kant an sich" (den wir ja auch nie erkennen werden!), sondern „Kant als (Kleistsche) Erscheinung".

Wie Kleist nun Kant erlebt hat, sagt er uns in seinen Briefen und Werken sehr deutlich: jenen durch Brockes in ihm bereits erschütterten Glauben an die Unfehlbarkeit und Ewigkeit des durch die Wissenschaft gewonnenen Wahrheitsgutes hat Kant durch seine systematische Untersuchung der menschlichen Erkenntnismöglichkeit und durch seine vorsichtige Einschränkung der wissenschaftlichen Erkenntnis in den Kreis der Erfahrung völlig zerstört. Kleist hat Kant in seinem, Kleists Sinne völlig „richtig" verstanden, wenn er schrieb, es sei der Sinn von Kants Lehre: Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Dinge seien grün. Unbedingte, unfehlbare und über das Grab hinausreichende, d. h. transzendente Erkenntnis der Wahrheit hatte sein radikaler Feuergeist erstrebt, dazu hatte er sich

dem Studium aller möglichen Wissenschaften ergeben. Diese Hoffnung hatte Kant geknickt, noch mehr, entzweigebrochen. Denn ob Kant nun in seiner Kritik durch allerlei weitere Untersuchungen das Gebäude der Metaphysik, das er eingerissen, mit gewissen Einschränkungen und in kleinerem Maßstabe (in der „Praktischen Vernunft") wieder aufrichtete, das kümmerte Kleist, den Menschen des Entweder — Oder (der spezifisch dramatischen Fragestellung!), nicht mehr. Die Wissenschaft hatte ihm, das war sein Ergebnis, nichts mehr zu geben; ihre so anmaßende, allein sich selig dünkende intellektuelle Methode führte ihn nicht zur Wahrheit. Also warf er sie mit der ganzen heißen Leidenschaft seines Herzens aus seinem Leben hinaus. Er sagt es selber deutlich genug: Wie er kurz darauf, um die namenlose Unruhe seines Wesens zu beschwichtigen, mit der Schwester die Reise nach Paris antrat, schrieb er Wilhelmine, die erste Veranlassung dazu sei im Grunde der innerliche Ekel vor aller wissenschaftlichen Arbeit gewesen. Was für eine Tragikomik, daß unter den Aufträgen, die ihm seine Bekannten für Paris mitgaben, auch solche wissenschaftlicher Art waren!

Halten wir hier einen Augenblick an, um das für den dramatischen Charakter Typische dieses Gedankenerlebnisses festzustellen, wie wir oben die psychologische Struktur des Gedankenerlebnisses beim Epiker festgestellt haben. Auch hier wieder — das ist zum allgemeinen Bilde zu sagen — handelt es sich nicht um Eintrichterung von Gedanken in die Seele des Dichters, sondern um Klärung und Scheidung. Was aber nun das Besondere betrifft, so fühlt man, wieviel leidenschaftlicher hier der Wellenschlag des Erlebens ist. Der Epiker G. Keller hat nach einigen Vorlesungsstunden den Widerspruch gegen Feuerbach aufgegeben und sich seinen Sätzen und Folgerungen gern und freudig unterworfen, weil er sofort die Befruchtung ahnte, die die Bejahung seiner Phantasie schenkte. Kleist dagegen verharrt durchaus in der für den Dramatiker charakteristi-

schen Abwehrgebärde. Auf Kampf ist sein Wesen gerichtet. Er erblickt in Kant seinen Feind. So geht er an die Lektüre seiner Kritik. Nur das Feindlich-Verneinende liest er aus ihr heraus, nicht das Tröstlich-Bejahende (die Wissenschaft hat ja nach dem Erscheinen der „Reinen Vernunft" nicht aufgehört, im Gegenteil, sie ist, nachdem ihr Gangwerk durch Kant von allerlei schwerfälligen Anhängseln kritisch gesäubert worden war, erst recht rüstig und planvoll ausgeschritten). Und er verharrt fortan in der kämpferischen Protestgebärde gegen die Wissenschaft, die ihm kurz vorher das höchste Idol gewesen (sein Entweder — Oder!), und er haßt auch Kant als Verkörperung einer neuen Wissenschaft — mit Recht. So bedeutet das Kanterlebnis für ihn nicht nur Scheidung, Klärung, sondern noch mehr: Zerstörung.

Aber es war — das erkannte er in der Folge immer deutlicher — die Zerstörung eines Irrtums, nicht der unberechtigten Anmaßung der Wissenschaft überhaupt, sondern eines persönlichen, auf sein eigenes Selbst bezogenen Wahnes: als ob die Wissenschaft ihm selber das Heil der Wahrheit schenken könne. So wuchs ihm aus der Zerstörung nun doch etwas Bejahendes. Er spürte die schöpferische Kraft in sich. Wohin strebte sie, wenn nun nicht zur Wissenschaft? Zur Kunst, zur Dichtung. Befreiung seines Künstlertums von den Schlacken falsch verstandener und irrtümlich erwählter Wissenschaft, das war der große und weittragende Dienst, den Kant, der unerbittlich scheidende, auch ihm geleistet; es war das Gegenstück zu dem Verdienst, das er sich um die deutsche Wissenschaft erworben, indem er sie von den Schlacken einer erstarrten Metaphysik reinigte. Darum steht der Dichter Kleist um so viel höher als der Dichter Schiller, weil er das Kunstzerstörende der Kantischen Wissenschaftslehre einsah. Für Schiller, der Kant bejahte, bedeutete dies den Tod der innersten, lyrischen Kräfte seines Dichtertums. Für Kleist aber war das Kanterlebnis die Geburtsstunde seines Dich-

tertums. Denn — so selbstverständlich es für uns heute ist, daß Kleist ein Dichter ist — für ihn selber, den in dumpfen Zweifeln Ringenden, war diese Selbstverständlichkeit noch lange nicht da.

Ein Künstler, ein Dichter! Äußerlich zeigte sich der neue Seelenzustand zunächst nur verneinend, ruhezerstörend. Eine entsetzliche Unruhe peitscht ihn in den folgenden Jahren von Ort zu Ort: er geht nach Paris, sich zu betäuben, dann — der Dramatiker, der heute zerstört, wovor er gestern gekniet! — aus der Weltstadt in den idyllischen Frieden einer Aareinsel usw. Aber es ist etwas Innerliches, Seelisches, was ihn treibt, vor allem: etwas Bejahendes, Schöpferisches. Er spürt es deutlich. Es ist in ihm in den Lichtkreis des Bewußtseins getreten, zur gleichen Zeit, wie er von der Wissenschaft und ihrer intellektuellen Methode abfiel. Ja, er hat bereits einen Namen dafür. Er nennt es das Gefühl — und da er — so rührendbescheiden, intellektuell-schülerhaft ist er noch! — auch dafür einen Lehrer haben muß, so findet er ihn in Rousseau.

„Es hätte sich nicht leicht", schreibt er Wilhelmine im nämlichen Briefe, worin er ihr das Kanterlebnis meldet, „ein Umstand ereignen können, der imstande wäre, Dich so schnell auf eine höhere Stufe zu führen, als Deine Neigung für Rousseau. Ich finde in Deinem ganzen Briefe schon etwas von seinem Geiste — das zweite Geschenk, das ich Dir, von heute an gerechnet, machen werde, wird das Geschenk von Rousseaus sämtlichen Werken sein." Und am 14. April 1801: „Gewinne Deinen Rousseau so lieb, wie es Dir immer möglich ist, auf diesen Nebenbuhler werde ich nie zürnen." Wer hört hier nicht einen Monolog?

Zu Kant gehört in Kleists entscheidendem Gedankenerlebnis Rousseau, wie der positive Pol zum negativen. Rousseau, der mit der Verneinung der rationalen wissenschaftlich-geselligen Kultur seiner Zeit und mit der Bejahung der Naturkräfte im Menschen den Grund legen wollte zu einem neuen Glück, einer neuen Sittlichkeit, einer

neuen Gesellschaft, er wurde auch für Kleist der Führer zu einem innigeren Verhältnis zu den schöpferisch-bildenden Kräften des Lebens. Was er Gefühl nannte, könnte man auch — wie viel oder wie wenig besagen Wörter in diesen Dingen! — Genie nennen im Sinne des Sturms und Drangs, Intuition im Sinne Schleiermachers. Es bedeutet einfach das unmittelbare Verhältnis zum Leben, im Gegensatz zu der mittelbaren Methode der Wissenschaft — wer schon erfahren hat, wie hilflos bloße Gelehrte Fragen des Geistes und des Lebens gegenüberstehen und an der Schale kleben bleiben, weiß, was Kleist damals erlebte.

Damit ist sein Gedankenerlebnis klargelegt. Es ist aber nicht überflüssig, noch kurz anzudeuten, wie Kleists Schaffen dadurch befruchtet wurde. Zwei Reiche stehen sich in seinen Werken gegenüber: das Reich des Gefühls, der unmittelbaren Gewißheit des Naturmenschen, und das Reich der sinnlichen und verstandesmäßigen Erfahrung des Kantischen Menschen.

Zuerst, solange er noch im dunkelnden Riesenschatten Kants und der Wissenschaft steht, wirkt das Erlebnis verwirrend. Er fühlt sich immer noch als „Opfer" der Kantischen Philosophie. Den Halt der Wissenschaft hat er verloren, und ist doch noch selber zu sehr intellektuell gerichtet, als daß er dem Gefühl die Sicherheit der Lebensführung zutrauen könnte. Gefühl ist ihm also noch Verdunkelung des Verstandes, Wolke, Nebel, boshafte Irreführung. Es formt sich daraus die Idee des Schicksals als eines gräßlichen, zähnefletschenden, auf den Untergang seiner Menschenopfer lauernden Ungeheuers. Das Leben erscheint ihm als eine finstere Höhle, an deren Wänden sich die blinden Menschen in ihrem dumpfen Gefühl hintappen, um im Hintergrund in den aufgesperrten Rachen des Ungetüms zu fallen. Das ist die Idee des Gefühls in der „Familie Schroffenstein". In ihrer Mitte steht wirklich die Höhle als Schicksalssymbol. Zwei Liebende, durch die Macht des Gefühls getrieben, wachsen im Laufe der

Handlung immer tiefer in sie hinein und fallen schließlich dem Schicksalsungetüm zum Opfer.

Goethe hat bei Anlaß des „Amphitryon" von Kleist das Wort geprägt: er gehe auf die Verwirrung des Gefühls aus. In Wahrheit ist genau das Gegenteil der Fall. Kleist, je größer die Entfernung zwischen Kant und ihm wird, erkennt: der Fühlende ist ein Schlafwandler — aber muß der Schlafwandler fallen? Er fällt nur, wenn ihn der wache Verstand weckt; ungeweckt findet er sicher auf schwindelnd schmalem First seinen Weg.

Sieht man nicht in der Reihe der Dramen diese Idee von der unfehlbaren Selbstsicherheit des genialen Gefühls immer sieghafter durchbrechen? Im „Amphitryon" zieht sich Alkmene aus der Wirrnis der Gestaltenverwechslung (der „Erscheinungswelt"!) und der dadurch geschaffenen Täuschungen heraus durch das holde Geständnis zu Jupiter:

> Wenn du mir, Liebster, dieser Gott wärst — ja,
> So wüßt' ich nicht, wo mir Amphitryon wäre,
> So würd' ich folgen dir, wohin du gehst . . .
>
> Wenn du, der Gott, mich hier umschlungen hieltest
> Und jetzo sich Amphitryon mir zeigte,
> Ja — dann so traurig würd' ich sein, und wünschen,
> Daß er der Gott mir wäre, und daß du
> Amphitryon mir bliebst, wie du es bist.

Freilich, dem Schlafwandler droht — so wirkt immer noch das Intellektuelle nach — hier immer noch die Gefahr des Aufgewecktwerdens aus dem süßen Frieden des Wahngefühls ins grelle Licht der mitleidlosen Wirklichkeit. Alkmene sagt am Schlusse zu Jupiter:

> Laß ewig in dem Irrtum mich, soll mir
> Dein Licht die Seele ewig nicht umnachten.

Innere Sicherheit des Gefühls ist ihr Leben, Wirklichkeit, durch den kritischen Verstand geschaffen, wäre ihr Tod.

Im „Kätchen von Heilbronn" ist es das Gefühl, das im Schlafe die beiden füreinander Bestimmten zusammenführt,

das Kätchen unbeirrbar den Weg ins Schloß und in die Arme des geliebten Ritters weist. Was Kleist aus der Medizin und Naturwissenschaft der Zeit über magnetischen Verkehr der Seelen und Telepathie in seine Fabel gebracht hat, besitzt nicht primäre, sondern nur sekundäre Bedeutung als Versuch, das unmittelbar erlebte Gefühlswalten im einzelnen auszubauen und durch die Feststellungen einer Wissenschaft zu stützen, die sich — man verkenne die geheime Polemik nicht! — in ihrer mystischen Artung nicht so reinlich in das Kantische Begriffschema einordnen läßt. Gegenüber dem Reich der Liebe und der Gefühlssicherheit, der unmittelbaren Verbundenheit mit den innersten Kräften der Natur, erweist sich das Gebiet der sinnlichen Erfahrung, in der nach Kant einzig Gewißheit zu finden ist, als eine Welt des Trugs und der Schlechtigkeit. Kunigunde, Kätchens Gegenspielerin, stellt es dar: den Grafen zuerst geheimnisvoll anlockend, wie die Wahrheit ehedem Kleist, durch „mosaische" Mittel, falsche Haare, Zähne, Schnürleib und Schminke den Sinnen Schönheit vortäuschend, in Wahrheit ein armseliges und dürres Gerippe; Liebe heuchelnd und im Grunde des Herzens ein habgieriges Scheusal.

In dem „Zerbrochenen Krug" vermag die genialste Rabulistik des lügenden Verstandes von Adam nicht gegen die Liebe der beiden jungen Leute aufzukommen, und das Rechtsgefühl bricht sich Bahn. Um ein Gefühlsproblem handelt es sich auch in „Penthesilea", das höchste: Erkenntnis des Dings an sich durch das Gefühl, Eroberung des Du durch das Ich, völlige Verschmelzung beider. Aber das Ergebnis kann nur tragisch sein: der Liebe, die Ich und Du zusammendrängt, wirkt die materielle Grenze zwischen beiden, die lebendige Gestalt entgegen. Das ist der Sinn jener Gefühlspolarität, die in Penthesilea wirkt: Achill ist ihr Feind und ihr Geliebter; Haß und Liebe heißt sie ihn aufsuchen. Die völlige Vereinigung von Ich und Du ist nur möglich durch Zerstörung der materiellen Grenze,

durch Vernichtung der lebendigen Gestalt. Das ist der Sinn des Motivs, daß Penthesilea ihre Zähne ins Fleisch des Geliebten schlägt. „Sie hat ihn vor Liebe aufgegessen", sagte Kleist selber.

Damit ist die Kraft der Gefühlsidee im Liebesleben des Individuums erschöpft. Das Gefühl wendet sich ins Allleben, ins Dasein der Gesellschaft, des Staates. „Dein nächstes Ziel sei", hat Kleist 1800 an die Braut geschrieben, „Dich zur Mutter, das meinige, mich zu einem Staatsbürger zu bilden." Als Mensch war es ihm versagt, Wilhelmine an ihr Ziel zu führen; er hatte es wenigstens als Dichter sein Kätchen erreichen lassen. Aber nun wollte er sich zum Staatsbürger machen. Hier reicht offenbar das bloße „Gefühl" nicht aus. Der Intellekt muß dazu treten, sich mit ihm zur Einheit verschmelzen: geklärtes Gefühl, fühlender Verstand werden schöpferischer Wille des handelnden Mannes. In der „Hermannsschlacht" hält er in der Gestalt des Hermann den ganz apolitischen, durch die ästhetische Bildung und kosmopolitische Ethik erweichten Deutschen seiner Zeit das Bild eines politischen Charakters, wie ihn Fichte kurz zuvor im Machiavellaufsatze gezeichnet, entgegen: Hermann, der treuherzig-ränkevolle, der grausam-liebevolle, der offen-versteckte, ist eine rational-irrationale Persönlichkeit, nur auf die Natursicherheit seiner genialen Veranlagung gestellt, auf das Handeln gerichtet, ob es auch „gewissenlos" sei, unbekümmert um die rationalen Vorschriften einer schulmäßigen Ethik (die in Friedrich Wilhelm III. lebte!) als Staatsmann seinen Weg gehend, Naturkraft wie später Bismarck.

Die völlige Verschmelzung aber bringt erst der „Prinz von Homburg". Ganz zusammengeschlossen ist hier die einstige Kluft zwischen Ich und Staat, Gefühl und Intellekt. Der nur Fühlende ist ein Schlafwandler; der zur Herrschaft berufene Mann aber muß wachen Geistes und reinen Herzens sein Schicksal leben.

In dem tiefsinnigen Aufsatz über das Marionettentheater

unterscheidet Kleist drei Stufen äußerer Beweglichkeit: 1. die graziöse Geschicklichkeit des verstandesbaren Wesens, der Marionette und des Tieres: jede Bewegung des gegliederten Körpers ist reguliert durch den inneren Schwerpunkt der Gestalt. 2. Diese naive Selbstsicherheit wird gestört durch den Genuß der Frucht vom Baume der Erkenntnis. Der Verstand ist gleichsam ein Spiegel, und wenn der Mensch vor diesem seine Bewegungen kontrolliert, büßt er die Grazie und Sicherheit des natürlichen Wesens ein. 3. Sie können wieder gewonnen werden, „wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist", d. h. wenn das Begrenzende des bloßen Verstandes erkannt und die Unendlichkeit des Gefühls wieder ins geistige Leben eingetreten ist. Das ist auch der innere sittliche Prozeß, den der Prinz von Homburg durchwandelt. Er ist graziöse Marionette als Schlafwandler; aus der Sicherheit des naiven Triebmenschen aufgeschreckt, durch den harten Spruch des Gerichtes dem harten Verstand haltlos ausgeliefert, der als Grenze, Gefängnis, ihn umfängt, unschön in seiner Todesangst. Erst wie der Kurfürst ihm die Freiheit der Entscheidung schenkt, weichen die Wände des Gefängnisses, dringt die Unendlichkeit des Gefühls in sein geklärtes Denken ein. Jetzt gewinnt er die Grazie und Sicherheit wieder, ist vom „Gliedermann" zum „Gotte" emporgestiegen.

So wirkt — auch die Novellen wären so zu analysieren — die Idee von Kleists Gedankenerlebnis in der inneren Dynamik seiner Dramen als Kräftemittelpunkt. Sie wirkt aber auch in seinem Stil: man hat z. B. fein die absichtliche Mißachtung alles Äußeren, d. h. wissenschaftlich Festgestellten, auf das Kanterlebnis zurückgeführt, vor allem die ungeheuerlichen Anachronismen (der Begriff ist eine Erkenntnis der positivistischen Wissenschaft des 19. Jahrhunderts!): wie sollte er sich darum kümmern, ob das Bild der germanischen Kultur in der „Hermannsschlacht", des heroischen Zeitalters der Griechen in der „Penthesilea"

„stimmte"? Konnte es ja doch höchstens stimmen zu dem, was die Wissenschaft darüber ausgesagt, niemals zu dem, was jene Zeiten tatsächlich gewesen!

3. Nach dieser ausführlichen Darstellung des Gedankenerlebnisses des Dramatikers und seiner Bedeutung für sein Schaffen kann das Gedankenerlebnis Hölderlins als des Lyrikers um so kürzer dargetan werden.

Auch in ihm ist, wie in Mörike, von Anfang an jene passive Haltung, wie es für das psychische Bild des Lyrikers bezeichnend ist, jenes Hingegebensein, jene Sehnsucht, jener Mangel an sinnlicher Schärfe, hartem Willen, schneidendem Intellekt. Die Welt erscheint im Spiegel seiner Seele nicht als etwas Festes, Klares, Wohlgeordnetes mit sicheren Grenzen zwischen den einzelnen Dingen, sondern als etwas Strömendes, Webendes, ein Zerfließen von Farben, Tönen, Konturen, ein Traumerleben. Sein Ich ist vielverlangend, weitgreifend; der Jüngling besingt die größten Gegenstände: Heldentum, Schönheit, Erneuerung der Welt. Aber er stellt sich diese Dinge nur vor. Er rückt ihnen nicht auf den Leib. Er schaut die Welt stets aus der Ferne und schließt auf der Reise aus Schwaben nach Waltershausen die Augen, wo Neues auf ihn einstürmen will, oder zieht sich von der Außenwelt in sein Inneres zurück, wenn sie ihn verwundet. Denn sein Ich ist viel zu schwach und zart, um sich auf eine Auseinandersetzung mit der Welt einzulassen. Er benutzt alle seine Gedankenkraft dazu, die Welt zu abstrahieren, zu idealisieren und sich dann schwärmend im Ideal zu ergehen. Daher fehlt zur Auseinandersetzung der eine Kämpfer, das Ich,und da das Kräfteverhältnis allzu ungleich ist, entsteht keine Spannung. Das Schauspiel ist nur das, daß durch die übermächtige Welt das materielle Ich langsam zu Boden gedrückt wird, indes sich das geistige immer tiefer in den Äther des Ideals verliert.

In seinem Innern hatte sich früh die idyllische Gewißheit der Einheit seines Ich mit dem lebendigen Ganzen der

Natur gebildet. So hatte er Spinoza und Plato gedeutet. Eigene harte Erfahrung und die Gedankenbewegung der Zeit rissen ihn aus dieser naiven Sicherheit. Schelling und Hegel waren seine Genossen im Tübinger Stift. Auch Kant lernte er damals kennen, später Fichte. „Kant ist der Moses unserer Nation, der sie aus der ägyptischen Erschlaffung in die freie einsame Wüste seiner Spekulation führt, und der das energische Gesetz vom heiligen Berge führt." So schrieb er 1799 über Kant. Aber schon vorher von Fichte: „Fichte ist jetzt die Seele von Jena. Und gottlob! daß er's ist. Einen Mann von solcher Tiefe und Energie des Geistes kenn' ich sonst nicht." „Es ist im Menschen ein Streben ins Unendliche, eine Tätigkeit, die ihm schlechterdings keine Schranke als immerwährend, schlechterdings keinen Stillstand möglich werden läßt, sondern immer ausgebreiteter, freier, unabhängiger zu werden trachtet." So umschreibt er zustimmend seinem Bruder den Inbegriff von Fichtes Lehre.

Kant hatte Subjekt und Objekt getrennt, Fichte das Ich in harten Gegensatz zur Natur, dem Nicht-Ich gestellt. Die Natur war ihm der tote Stoff, der dem sittlichen Willen, dem Ich, zum Objekte dient und seine Kraft zur Entfaltung reizt. Hölderlin spürte die Dissonanz. „Wir sind zerfallen mit der Natur, und was einst, wie man glauben kann, Eins war, widerstreitet sich jetzt", klagt er in dem Entwurf einer Vorrede zum „Hyperion". Aber der Riß, den das begriffliche Denken der Philosophen aufgesprengt, war für ihn nur im Gefühle da, und sein Fühlen schloß ihn auch wieder. Die Natur blieb ihm, im Gegensatz zu Fichte, nach wie vor das große belebte All, der Gegensatz zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen, dem Besondern und dem Allgemeinen löste sich für ihn in ein symbolisches Verhältnis auf, das er im Mythos darstellte. Wo Fichte Gegensätze begrifflich erdachte, fühlte Hölderlin ihre Harmonisierung in der Schönheit: „Jenen ewigen Widerstreit zwischen unserm Selbst und der Welt zu endigen, den Frie-

den alles Friedens, der höher ist, denn alle Vernunft, den wiederzubringen, uns mit der Natur zu vereinigen, zu Einem unendlichen Ganzen, das ist das Ziel all unseres Strebens, wir mögen uns darüber verstehen oder nicht. — Aber weder unser Wissen noch unser Handeln gelangt in irgendeiner Periode des Daseins dahin, wo aller Widerstreit aufhört, wo alles Eins ist; die bestimmte Linie vereinigt sich mit der unbestimmten nur in unendlicher Annäherung. — Wir hätten auch keine Ahnung von jenem unendlichen Frieden, von jenem Sein, im einzigen Sinne des Worts, wir strebten gar nicht, die Natur mit uns zu vereinigen . . ., wenn nicht durch jene unendliche Vereinigung jenes Sein im einzigen Sinne des Worts vorhanden wäre. Es ist vorhanden — als Schönheit."

So wenig ist er begrifflicher Denker, daß die Unterschiede zwischen den philosophischen Lehrmeinungen gar nicht ins Innerste seines Gemütes eindringen. Gehört er seinem Denken nach dem deutschen Idealismus zu, so war sein Idealismus nicht Denkergebnis, sondern Gefühlshaltung. Wie eine Blume die Strahlen der Sonne in den geöffneten Blätterkelch, so ließ er die schönen Gedanken der großen Philosophen in sein erschlossenes Gemüt einströmen, und ließ es unter ihnen in seiner eigenen Gestalt und mit seinem berauschenden Dufte nur immer herrlicher sich entfalten.

Man versteht es, daß der künstlerische Stil, in dem dieser Dichter sich aussprechen konnte, die Lyrik werden mußte, und daß er als Lyriker ein Dichter der großen Sehnsüchte, verschwimmender Gefühle, ätherischer Vorstellungen, traumhaft vorübergleitender Bilder wurde.

Fassen wir zusammen, so bedeutet das Gedankenerlebnis nicht Zuführung neuen Stoffes, sondern Klärung. In der Art, wie es sich durchsetzt, unterscheiden sich Epiker, Dramatiker und Lyriker. Bei dem ersten ist es ein mit Gefühlserwärmung verbundener Gedankenprozeß, in dem anfängliche Widerstände und Unklarheiten rasch beseitigt

werden. Bei dem zweiten steigert sich die Auseinandersetzung zum Kampf und Gewitter mit Donner und Blitz. Bei dem dritten ist weniger von Auseinandersetzung als von Gefühlsüberströmung und Gedankenbereicherung zu sprechen. Die Dynamik der Polarität, also die Spannung, ist am größten beim Dramatiker, am kleinsten beim Lyriker.

Was endlich die Rolle der Wissenschaft im Gedankenerlebnis des Dichters betrifft, so ist hier zu scheiden zwischen den allgemeinen, weltanschaulichen Elementen einer Wissenschaft und dem stofflichen Sondergebiete. Für die Wissenschaft als Weltanschauung gilt das gleiche wie für die Philosophie. So haben sich neuere Dichter nach allgemeinen wissenschaftlichen Theorien in ihrer Weltanschauung orientiert, z. B. G. Keller nach der Physiologie bei Jakob Henle in Heidelberg, Storm und Ibsen nach der Vererbungslehre. Sofern die Wissenschaft aber, z. B. als Geschichte, stoffliches Sondergebiet ist, so ist des Dichters Berührung mit ihr nicht ein Gedanken-, sondern ein Stofferlebnis.

II. WESEN UND PROBLEME DER DICHTERISCHEN WELTANSCHAUUNG

Weltanschauung ist, wenn sie schöpferisch sein soll, nicht ein System von philosophisch-wissenschaftlichen Begriffen, sondern ein Wirken von geistigen Kräften, die aus der im Gedankenerlebnis erzeugten Ichidee ausstrahlen. Sie ist ein Begriff der Dynamik, nicht der Statik. Wer nur mit den Formeln der Begriffsbildung der wissenschaftlichen Philosophie oder der Psychologie das Wesen und Wirken der dichterischen Weltanschauung zu ergründen versucht, bleibt an der Oberfläche stecken und verintellektualisiert das künstlerische Schaffen. Der Schriftsteller, der, aus dem Gefühl seiner inneren Leere heraus, das System eines Philosophen systematisch studieren und die einzelnen Begriffsgruppen in seinem Schaffen zur künstlerischen Verbild-

lichung bringen wollte, hätte sein Werk auf einen Sandhaufen gebaut. Aber auch mancher Literarhistoriker oder auch Ästhetiker hat, wie mir scheint, darin gefehlt, daß er die Begriffssprache der wissenschaftlichen Philosophie einfach auf die Erforschung des dichterischen Schaffens überträgt. Gewiß ist die Auseinandersetzung mit philosophischen Grundbegriffen für den Literarhistoriker unerläßlich; aber auch für ihn gilt: eine Vertiefung der Einsicht und eine Schärfung der Methode wird nicht dadurch erreicht, daß man zu allem andern nun auch noch Philosophie treibt, und eine Klärung des Bildes einer dichterischen Persönlichkeit gelingt nicht so, daß man in Biographien oder Literaturgeschichten nun, weil es einmal Mode ist, noch neue Abschnitte: „Seine Weltanschauung" oder „Die Weltanschauung des ... Jahrzehnts" einfügt. Das alles bleibt — oft völlig überflüssiger — Stoff, Intellekt, nicht Dynamik und inneres Leben. Darum ist es auch gänzlich sinnlos, wie es etwa die Art älterer Biographen war, gegen den Schluß ihrer Darstellung hin noch ein Kapitel über die Weltanschauung des charakterisierten Dichters einzufügen in der Form einer mehr oder weniger systematisch geordneten Zusammenstellung seiner Gedanken und Aussprüche über Gott, Welt, sittliches Leben usw. Das heißt, Weltanschauung zu praktischer Lebensweisheit verflachen; was im Dichter Strom und treibende Kraft ist, zu einem Tümpel abgestandenen Wassers stauen.

Einer begrifflichen Beschreibung widerstrebt die Weltanschauung des Dichters schon deswegen, weil ihr Inhalt von ihm wenigstens im Werke nicht ausgesprochen, sondern dargestellt, nicht in begrifflicher Verstandessprache, wie vom philosophischen und wissenschaftlichen Schriftsteller, erörtert, sondern als Bild, als Symbol vor uns hingestellt wird. Symbol heißt Sinn-Bild, Sinn als Bild, Bild als Träger eines Sinnes oder einer Idee. Das Symbol ist für den Dichter das Mittel, uns das Leben schauen und ahnen zu lassen: geistiges Analogon zu der Wirklichkeit.

Wie die Wirklichkeit sichtbar vor unsere Sinne tritt, unser Gefühl entzündet, unser Denken anregt, so soll es auch das Symbol des Dichters tun: es soll Sinne, Gefühl, Denken reizen. Wie die Wirklichkeit, bei aller äußeren Sichtbarkeit ihrer Gegenstände, Häuser, Bäume, Menschen usw., doch im Innern tief rätselvoll ist und von dem einen so, dem andern anders gedeutet wird, je nach der Stärke und dem Umfang seiner geistigen Veranlagung, seinem Wohnsitze, seiner Zeit, seinem sozialen Standpunkte, kurz, seinem Erleben, so kann auch in das Bild des Dichters ein verschiedener Inhalt gelegt werden oder, auch wo verschiedene Deuter sich für den gleichen Inhalt entscheiden, dieser verschieden formuliert werden. Ja, je schärfer und bestimmter die Erklärung des Bild-Sinnes gefaßt wird, um so einseitiger und unzulänglicher erweist sich die wissenschaftlich-intellektuelle Begriffssprache. Deutungsversuche dichterischer Symbole sollten daher immer nur als Annäherungswerte gegeben werden, als punktierte Richtungslinien des Denkens; nie mit dem Anspruch, klare und erschöpfende Zeichnungen geistiger Inhalte zu sein. Herder z. B. hat dies gefühlt, und diesem Gefühl entstammt doch wohl vor allem in seinen Jugendschriften der wortreich schwärmende, mit Synonymen uns überflutende Stil. Er wußte: Individuum est ineffabile.

Wie armselig erweist sich z. B. die Begriffssprache gegenüber den Goetheschen Gestalten Faust und Mephistopheles! Ist nicht einerseits ein großer Teil der Vorwürfe über Uneinheitlichkeit, Widersprüche u. dgl., die die Kritik gegen Goethes Faustdichtung erhoben hat, und anderseits ein guter Teil der kritischen Auseinandersetzungen zwischen den Fausterklärern auf die Unmöglichkeit oder Mangelhaftigkeit zurückzuführen, die Goetheschen Sinnbilder oder die Deutungen der Bilder einem andern begrifflich klarzumachen? Man kann, will man den Inhalt der Gestalten begrifflich nicht erschöpfen, sondern nur die Richtung ihrer inneren Dynamik andeuten, es nur tun durch

Reihen von Parallelbegriffen und Synonyma, wobei man beim Leser immer noch eine hohe Fähigkeit voraussetzen muß, über die Ränder der Begriffskreise hinaus zu denken, die Bezeichnungen nicht streng logisch, sondern symbolisch zu nehmen. Dann mag man etwa sagen: Die Spannungspolarität von Goethes dynamisch-pantheistischer Auffassung des Lebens stellt sich in dem Gegensatz der beiden Gestalten dar. Faust ist der positive Pol, drängende Gefühlskraft im sinnlichen und geistigen Verhältnis des Ich zur Welt, göttlicher Schaffenswille. Die Stetigkeit des Lebensprozesses, die Unendlichkeit des Geistigen stellt sich in ihm dar. Faust gleicht, als Geisteskraft und Willensdrang, der leibnizischen Monade. Als Entelechie wollte Goethe ursprünglich an einer entscheidenden Stelle des zweiten Teiles das bezeichnen, was er dann endgültig „Fausts Unsterbliches" nannte (offenbar weil „Geist, Seele" ihm zu christlich-dogmatisch enge, d. h. zu theologisch-begrifflich erschien). Als solche unendliche und endlose geistige Triebkraft erlebt Faust alle Genüsse, in die Mephistopheles ihn hineinführt: Auerbachs Keller, Gretchen, die Walpurgisnacht, das Hofleben, Helena, das sozialpolitische Wirken, stets der gleiche und doch stetig, je nach dem Erlebensstoff und der Aufgabe, vor die er geführt wird, sich umwandelnd (Goethe ist Dynamiker!), wie der Dichter des Faust sich selber durch sein langes Leben gewandelt hat, ohne doch je ein wesensanderer zu werden.

Sich entfalten aber, d. h. schaffend gestalten, kann diese positive Kraft des Faust erst, indem ihr das Wesen des Mephistopheles entgegenwirkt. Wie nach Goethes Farbenlehre die irdische Farbe erst dadurch zustande kommt, daß dem kosmischen Lichte sich das Körperliche entgegenstellt, das es durchdringen muß, so bedarf die kosmische Geisteskraft der Gegenwirkung, um irdisches Leben, Kultur, hervorbringen zu können. Diese gegenwirkende Kraft ist Mephistopheles. Das Wort negativ bezeichnet seinen Inhalt nur sehr dürftig. Er ist Verstand, der das unendlich

schweifende Gefühl davor bewahrt, sich im All zu verlieren und seine Triebkraft einzubüßen, indem er ihm die harte und scharfe Bestimmtheit des logisch-begrifflichen Denkens entgegensetzt und so das in sich unklare Gefühl ins klare Selbstbewußtsein überführt: man vergleiche z. B., wie Mephistopheles dem Faust seinen inneren Zustand, nachdem er vor Gretchen geflohen, in der Szene „Wald und Höhle" ins helle Licht des Bewußtseins rückt: sein metaphysisch schwärmendes Gefühl ist nur, für den Verstand, drängende Sinnlichkeit. Er ist aber auch sinnliche Materie und bedeutet als solche das Hemmende, Begrenzende. Der schaffende Trieb Faust kann nicht gestalten ohne Materie, sowenig wie der Bildhauer ohne Ton oder Marmor, der Dichter ohne die Sprache (deren begriffliche Wörter ja eben zu enge, hemmende Gefäße für die Unendlichkeit des in der Brust des Dichters wühlenden Lebensstoffes sind!). Daher vermittelt Mephistopheles dem schaffenden Gefühlsdrang des Faust den Besuch in Auerbachs Keller, die Liebe Gretchens, die Stellung am Hofe, das Bild der Helena (durch die Angabe, daß er den Gang zu den Müttern tun müsse), das sozialpolitische Wirken. Und immer wandelt er sich um, indem er doch der gleiche bleibt, organisch sich entwickelnd, wie Faust, und stets ist sein Wesen auf jeder Stufe der Entwicklung durch den Grad der Entwicklung des Faustischen Prinzips bestimmt. Z. B. wie in Fausts Seele als Liebhaber der Helena das einseitige Schönheitsideal aufbricht, wandelt sich Mephistopheles ebenso einseitig in das Ideal der Häßlichkeit, die Phorkyas. Oder, wie in dem späteren Faust mit dem Alter die Begierde des sinnlichen Menschen abnimmt und seine Leidenschaft, ruhiger geworden, sich auf Schönheit und Handeln richtet, so verliert auch Mephistopheles im Laufe der Dichtung die frühere satirische Schärfe der Verstandeskritik, er wird Träger von Lebenserfahrung als bloßer Besitz von Kenntnissen, ohne zeugende Kraft.

All das sind nur Andeutungen. Aber auch die ausführ-

lichste begriffliche Umschreibung dieser dichterischen Weltanschauungssymbole würde noch Stellen offenlassen, wo sich die Kritik des bloßen Rationalisten einfressen könnte, um Unstimmigkeiten, Lücken, Widersprüche nachzuweisen; denn auch in die Erklärung der Faustdichtung setzt sich die Polarität Faust und Mephistopheles weiter, und es muß, wer sie ganz erfassen will, Faust und Mephistopheles zugleich sein, nicht nur Mephistopheles, Verstandeskritik, oder gar nur Wagner, gelehrtes Wissen.

So ist also — das sollten diese Darlegungen zeigen — die Weltanschauung des Dichters von der des gewöhnlichen wissenschaftlich-philosophischen Forschers oder der Forschung nach ihrer Substanz, ihrem Wesen völlig geschieden: jene ist dynamisch-ideenhaft, diese statisch-begrifflich; jene bewegend, diese beschreibend. Diese Kluft wird nicht dadurch überbrückt, daß auch der Dichter gelegentlich seine Weltanschauungsprobleme nicht nur *symbolisch darstellt*, sondern auch *begrifflich* ausspricht und sich dazu der Fachausdrücke der Philosophie und der Wissenschaft bedient. So sind Goethes theoretische Schriften voll von rein wissenschaftlich-philosophischen Ausdrücken, wie Monas, Entelechie, Idee, esoterisch, exoterisch, Phänomen, subordinieren, Deszendenz usw. Schiller entwickelt für ihn wichtige Weltanschauungsprobleme in eigenen theoretischen Schriften mit begrifflich-abstrakter Sprache, Hebbels Tagebücher und kritische Aufsätze wimmeln von begrifflich-wissenschaftlichen Ausdrücken, und sogar Grillparzer, der 1809 mit einem mißbilligenden Blick Deutschland das jetzige Nest dieser Mißgeburt (der Philosophie) genannt hat, bekennt 1819: „Jeder, der sich der Literatur, wenn auch bloß der schönen, widmen will, sollte Kants Werke studieren, und zwar, abgesehen vom Inhalt, schon bloß wegen ihrer streng-logischen Form. Nichts ist mehr geeignet, an Deutlichkeit, Sonderung und Präzision der Begriffe zu gewöhnen, als dieses Studium, und wie notwendig diese Eigenschaften selbst dem Dichter sind, leuch-

tet wohl ein." So hat er sich denn selber später mit den Hauptwerken philosophischer Denker beschäftigt, wie seine Tagebücher zeigen, und in seinen Aufzeichnungen ihre begriffliche Sprache angewendet.

Aber man darf nicht vergessen, es ist trotzdem etwas Verschiedenes, wenn sich der wissenschaftliche Forscher und wenn sich der schöpferische Dichter der philosophischen Fachsprache bedient. Für den wissenschaftlichen Geist sind die Fachausdrücke bestimmte Umschreibungen von intellektuell festgestellten, gedachten Bewußtseinsinhalten, Begriffen; der Dichter aber fühlt die Inhalte seines unmittelbaren Lebensverhältnisses, seines Erlebens in sie hinein und erfüllt sie so mit drängender Bewegung, mit Dynamik. Es bedeutet etwas durchaus anderes, wenn Goethe sagt Monade, oder wenn man den Ausdruck in einer wissenschaftlichen Abhandlung über den Monadebegriff bei Leibniz liest; wenn Hebbel von Idee spricht oder wenn ein philosophischer Schriftsteller die Ideen Hegels erörtert. Es ist sozusagen ein Unterschied der inneren Temperatur und damit des Aggregatzustandes des Bewußtseinsinhaltes. Beim Schaffenden ist die innere Temperatur hoch, der Bewußtseinsinhalt heiß, bildsam, flüssig, ja dampfförmig und daher kraftentwickelnd, treibend; beim Wissenschaftler ist die innere Temperatur (die nicht mit dem Eifer und Fleiß verwechselt werden darf!) niedrig, der Bewußtseinsinhalt kühl, erstarrt, gefroren und daher ohne eigene Triebkraft. Sein Verstand tritt von außen an das Eis, zerschneidet es in einzelne Stückchen und legt sie hin und her. Für den Dichter ist das gleiche Wort eine Idee (Keimkraft), das für den Gelehrten einen Begriff (Umschreibung eines Tatbestandes) bezeichnet. Daher die innere Urfeindschaft des einen gegen den andern, bei aller menschlichen Sympathie. Sie können sich über die letzten Dinge einfach nicht verständigen: Goethes Gegensatz gegen Newton rührt daher und wiederum die ablehnende oder höchstens gönnerische Haltung der fachlichen Naturforscher gegen Goethes na-

turwissenschaftliche Ideen. Letzten Endes ist eben für den Dichter, nach seiner geistigen Art, auch der wissenschaftliche Fachausdruck ein Symbol, d. h. etwas Bildhaft-Allgemeines, intellektuell Unbestimmtes, für den wissenschaftlichen Kopf aber eben der Name eines scharf umrissenen Begriffes. Der wahre Dichter ist und bleibt ein Irrationalist, der wissenschaftliche Kopf ein Rationalist.

Bei Goethe tritt diese dynamische Auffassung auch wissenschaftlicher Begriffe besonders deutlich an folgenden zwei viel besprochenen Punkten zutage: in dem Gespräche mit Schiller über die Urpflanze und in der Verfertigung des Homunkulus.

In dem Aufsatz „Erste Bekanntschaft mit Schiller" erzählt Goethe, wie er 1794 Schiller in einer Sitzung der Jenaer naturforschenden Gesellschaft getroffen und jener beim gemeinsamen Hinausgehen über den angehörten Vortrag „sehr verständig und einsichtig und mir sehr willkommen" geäußert habe, „wie eine so zerstückelte Art, die Natur zu behandeln, den Laien, der sich gern darauf einließe, keineswegs anmuten könne". Goethe, dem diese Äußerung von der zerstückelten Art, die Natur zu behandeln, Schiller auf einmal in nächste Nähe geistiger Gemeinsamkeit zu rücken scheint, bemerkt darauf, daß es doch wohl noch eine andere Weise geben könne, die Natur nicht gesondert und vereinzelt vorzunehmen, sondern sie wirkend und lebendig, aus dem Ganzen in die Teile strebend, darzustellen, und daß diese Auffassung aus der bloßen Erfahrung hervorgehe. Durch Schillers zweifelndes Interesse angeregt, trägt er ihm seine dynamische Lehre von der Metamorphose der Pflanzen als Erfahrungsergebnis vor. Als Goethe geendet, erklärt Schiller kopfschüttelnd: „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee." Das durch Kant wissenschaftlich geschulte und gekühlte Denken Schillers, der hier nicht als Dichter, sondern als wissenschaftlich-philosophischer Kritiker erscheint, sieht abstrakt Begriffliches da, wo Goethe, unter dem Antrieb des Lebens,

von Erfahrung spricht. Sofort tut sich Goethe wieder eine Kluft auf. „Das kann mir sehr lieb sein," versetzt er darauf nicht ohne Groll (die Dynamik der Idee-Erfahrung wirkt sofort auch psychologisch in ihm!), „daß ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe." Schiller entgegnet. Aber eine Einigung findet nicht statt: „Es ward gekämpft und dann Stillstand gemacht; keiner von beiden konnte sich für den Sieger halten, beide hielten sich für unüberwindlich." Wissenschaftlich-kritisch betrachtet, ist zweifellos Schiller im Recht: die Metamorphose ist eine Idee, d. h. etwas Gedachtes, nicht Geschautes, ein Begriff. Künstlerisch-lebendig betrachtet, ist aber ebenso zweifellos Goethe im Recht: die Metamorphose ist eine Erfahrung, d. h. eine sinnlich geschaute Lebenstatsache (eine Idee in dem früher dargelegten Sinne, vgl. oben S. 54f.). Darum ist der Entwicklungsgedanke, der in der Metamorphose steckt, auch nur für Goethe etwas Dynamisches gewesen, eine schöpferische Triebkraft, während er für Schiller ein bloßer philosophischer Begriff blieb.

Wie Goethe hier das Erleben, das für den Augenmenschen wesentlich ein Schauen ist, und seine im geistigen Bewußtseinsinhalt nachwirkenden Triebkräfte einfach nicht von dem Begriff Idee trennen kann, es ihm schlechterdings unmöglich ist, den Begriff nur wissenschaftlich abstrakt zu nehmen, wie es der Philosoph tut, so auch im zweiten Teil des Faust, bei der Verfertigung des Homunkulus. Wagner, der bloße Gelehrte, und Mephistopheles, der Technikerrationalist, verfertigen ihn auf rein mechanistische, d. h. intellektuell-wissenschaftliche Art:

Wie sonst das Zeugen Mode war,
Erklären wir für eitel Possen,

sagt Wagner. Fachausdrücke der Wissenschaft werden verwendet, um den Vorgang zu bezeichnen, wie komponieren (ein von dem Dynamiker Goethe gehaßtes Wort!), verlutieren (von lutum: Lehm!), kohobieren (ein Destillat zurückgießen):

Was man an der Natur Geheimnisvolles pries,
Das wagen wir verständig zu probieren,
Und was sie sonst organisieren ließ,
Das lassen wir kristallisieren.

Homunkulus erscheint als Licht in einer Glasphiole: das Glas verhindert die Osmose, den Stoffaustausch des lebendigen Wesens, Homunkulus ist von dem organischen Leben ausgeschlossen:

Was künstlich ist, verlangt geschlossnen Raum.

Es ist der reine Begriff.

Und — seltsamerweise! — dennoch mit Dynamik begabt; er sagt:

Dieweil ich bin, muß ich auch tätig sein.
Ich möchte mich sogleich zur Arbeit stürzen.

Das ist, rein logisch-begrifflich gefaßt, ein innerer Widerspruch im Wesen des Homunkulus: der reine Begriff ist etwas Totes, Ruhendes. Aber der Widerspruch erklärt sich aus Goethes dynamischer Auffassung des Begriffes, der für ihn nur Idee, geistige Dynamik sein kann. Und so führt er den Homunkulus, der „entstehen" möchte, aus der kühlen Begriffsatmosphäre des wissenschaftlichen Laboratoriums von Wagner hinaus in das sinnliche Chaos der klassischen Walpurgisnacht, d. h. ins kräftig bewegte sinnliche Leben: aus Homunkulus wird schließlich Helena.

All das zeigt: in der Weltanschauung des echten Dichters sind wirkende Kräfte, Ideen, lebendig. Wenn nun die Idee im Lebensstoffe auf eine Gedankenschicht stößt, die sie erregt, an der sie sich, nach ihrer Wesensart, lebendig erweisen kann, so entsteht ein Problem oder Einzelfall der Erscheinung der wirkenden Idee. Die Idee ruft das Problem hervor, sie drängt in ihm und sie erzeugt aus sich die Lösung des in ihm kämpfenden Lebensgegensatzes. Zum Beispiel in Gottfried Keller wirkt als Idee die Polarität: Sinnendumpfheit (Flunkerei) und Geistesklarheit (Wahrheit) — entartete und wahre Natur. Diese Idee leitet ihn — bewußt oder unbewußt — bei seinem Erleben

der Eheverhältnisse seiner Zeit. Er begnügt sich nicht damit, die Ehen, die er sieht, als gegebene zu betrachten, also als Begriff. Die in ihm drängende Idee zwingt ihn, sie als Aufgabe anzusehen, und die Idee (Schein und Wahrheit) erzeugt also in diesem einzelnen Fall die Frage: wie muß eine Ehe beschaffen sein, wenn sie als eine dauernde, glückliche angesehen werden kann? Die Antwort ist wiederum durch die Idee gegeben: es muß Naturwahrheit herrschen auf beiden Seiten. Naturwahrheit aber heißt Gleichgewicht der sinnlichen und der seelischen Kräfte, einerseits Eingrenzung und Durchgeistung des Begehrlichen, Üppigen durch das vernunftgegebene Gesetz, anderseits Belebung und Lockerung des starren Gesetzesbegriffes durch die heitere Freiheit der sinnlichen Genußkraft. So schreibt er sein „Sinngedicht" und beleuchtet darin das Eheproblem an den verschiedensten, aber sinnvoll gewählten Einzelfällen. Die Idee, die zum Problem drängte, in seiner Durchführung wirkt und zugleich auch die Lösung der Verwicklung herbeiführt, ist das Logauische Sinngedicht:

Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen?
Küß eine weiße Galatee, sie wird errötend lachen.

In dem „Errötend-Lachen" steckt die polare Idee: Erröten ist das Zeichen der Scham, des Gefühls der notwendigen sittlichen Grenze; Lachen ist das Zeichen des sinnlichen Wohlseins, der heiteren Freiheit.

Wenn so im Problem als Einzelfall die Idee als allgemeingeistiges Spannungsmoment der dichterischen Weltanschauung wirkt, so ist klar, daß die Probleme, die dem Dichter das Leben bietet, stets nicht intellektuell-begrifflich zu verstehen sind, sondern dynamisch-organisch. Dem Dichter klaffen nicht Denkgegensätze auf, die zu schließen er sich gedrängt fühlt, sondern Lebensgegenmächte, die er versöhnen oder deren Verhältnis er wenigstens klären will. Daher gibt es für ihn nun nicht, wie für die wissenschaftliche Philosophie, eine Anzahl gleichge-

stellter Probleme, wie das Problem des Seins, das Problem Gottes, das Problem der Erkenntnis, Probleme der Sittlichkeit, das Willensproblem usw., sondern es gibt für ihn nur, durch die Spannungspolarität seines Erlebens dynamisch bestimmt, eine Idee: es ist das Leben als geistiges Bild und Aufgabe seines Ich, und von dieser Idee aus strahlenförmig ausgehend, eine Anzahl persönlicher Einzelprobleme. Der Schaffende unterscheidet sich hierin mit aller Deutlichkeit vom bloßen Gelehrten: jener ist einseitig, aber in dieser Einseitigkeit genial, lebenzeugend (das Naturgeschöpf ist auch einseitig, auf einem Fichtenbaum wachsen keine Orangen!). Dieser ist vielseitig, ja, allseitig, „vollständig", zerstört aber dadurch oft den letzten Funken schöpferischer Kraft in sich; sein Hirn wird zum Konversationslexikon oder zur Bibliothek. Sein Arbeiten ist nur der Fleiß des Sammlers von Stoff, nicht mehr das Erkenntnisstreben Fausts.

Es sind früher (S. 77 ff.) die durch das Gedankenerleben bestimmten Ideen einiger Dichter entwickelt worden. Für Goethe heißt sie: Phantasie (Gefühls-)leben und praktisches Verstandesleben; für Keller: Naturüppigkeit (Sinnlichkeit, Phantastik, Lüge) und Verstandesbeschränkung (Pflicht, Gesetz, Verzicht, Wahrheit); für Kleist: Wissenschaft (theoretisches Verhältnis zur Welt) und Handeln (fühlend-aktives Verhältnis zur Welt); für Hölderlin: Unendlichkeitsdrang des geistigen Ich und Beschränktheit des endlich-sinnlichen Daseins; für Hebbel: Individuum und All; für Gotthelf: praktische Gefühlsfrömmigkeit und rationale Kultur (Zivilisation); für Storm: Sinnlichkeit und Sitte; für Fontane: Leidenschaft und Gesellschaftskonvention — wobei der Inhalt der polaren Werte und der Grad ihrer Spannung jeweils durch die seelische Anlage und das Tempo des Erlebens bestimmt sind.

Schon durch die begriffliche Bezeichnung der Idee bei den einzelnen Dichtern, so unzulänglich hier, in dieser Wirklichkeitsverflüchtigung, die unterscheidende Fähig-

keit der Sprache sich erweist, sollte doch angedeutet werden, daß bei den verschiedenen Dichtern die Idee, je nach individueller Art und zeitlicher Denkrichtung, in verschiedenen Schichten des gedanklichen Erlebens liegt. Bald erstreckt sich ihre Wirkungskraft auf das transzendent-metaphysische und irdisch-sittliche Reich (bei Goethe, Kleist, Hölderlin, Hebbel, Gotthelf), bald beschränkt sie sich auf das sittliche (Keller), ja, das bürgerlich-moralische Gebiet (Storm, Fontane). Demgemäß ist auch der Aktionsradius der Idee verschieden bemessen und verschieden groß die Zahl der Einzelprobleme, die sich dem Dichter bieten, verschieden groß der Inhalt des Begriffes Weltanschauung.

Bei Goethe umfaßt die Spannungsweite seiner weltanschaulichen Grundidee die Gesamtheit menschlicher Probleme in allen, für den Dichter wesentlichen Reichen des Fühlens, Ahnens, Wissens. Sein Geist wandelt, wie es im Faustprologe ausgedrückt ist,

mit bedächtiger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.

Wenn er einmal gesagt hat, daß es das schönste Glück des denkenden Menschen sei, das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren, so bezieht sich das nur auf den Forscher, den theoretischen Menschen, nicht auf den Dichter, den darstellenden Künstler und Seher. Denn als solcher hat Goethe vor der symbolischen Darstellung des Unerforschlichen nicht haltgemacht, da läßt er sich durch das strenge Veto der Kantischen Wissenschaftslehre nicht binden. Im „Faust", „Wilhelm Meister" und den „Wahlverwandtschaften", um nur diese Werke herauszugreifen, werden alle wesentlichen Probleme philosophischer Systematik dargestellt:

1. Das ontologische und theologische Problem (die Frage des Seins und des Wesens Gottes) wird im „Faust" verbildlicht. Der Herr ist das All; das Leben vollzieht sich durch die Spannungspolarität der beiden Gegenspieler Faust und Mephistopheles, als Auseinandersetzung

von unendlicher Gefühlskraft und Begrenzung in Verstand und Materie. Bedeutsam taucht am Schlusse der „Lehrjahre" die Frage des Schicksals (der Kausalität) auf. Die Führung eines Menschenlebens ist, so lautet die Antwort, nicht ein „Wunder" im Sinne des christlichen Supranaturalismus oder eines heidnischen Fatalismus, sondern erweist sich zunächst, ganz im Sinne der Aufklärung, als eine ganz menschliche Angelegenheit. Die Enthüllung, die Wilhelm bei Lothario erhält, lehrt ihn, daß die Abgesandten der Gesellschaft vom Turme nach überlegtem Plane von Zeit zu Zeit in sein Leben eingegriffen und an Wendepunkten den neuen Weg gewiesen haben: der Fremde nach dem Besuch bei Mariane (I 17); der Geistliche bei der Wasserpartie mit den Schauspielern Melinas (II 9); der Offizier auf dem Grafenschlosse, indem er Wilhelm mahnt, Jarnos Rat zu befolgen und das Theater zu verlassen (III 11); der Geist bei der Hamletaufführung, auf dessen Schleier die Mahnung: „Flieh, Jüngling, flieh!" steht (V 13). So kann nun Wilhelm den Gang seines bisherigen Lebens klar überblicken, und die Schicksalskausalität liegt hell vor ihm. Aber nur scheinbar. Denn Goethe ist ja kein Rationalist; er besitzt das ehrfurchtvolle Schaudern des religiösen Menschen vor dem Unfaßbaren. Kaum ist der eine Schleier weggezogen, so kommt hinter ihm ein neuer zum Vorschein: das Schicksal Mignons und des alten Harfners. Wohl wird uns auch Aufschluß über diese rätselhaften Gestalten, ihr Verhältnis, ihr Vorleben gegeben: Mignon ist das Kind des Mönches Augustin und seiner Schwester Sperata. Soweit wird die Neugier rationalistisch befriedigt. Aber dunkel bleibt, warum Augustin und Sperata in so furchtbare Schuld verstrickt wurden. Hier kann die Antwort nur lauten: irrationales Schicksalswalten:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden;
Dann überlaßt ihr ihn der Pein;
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Wo der Verstand die begriffliche Antwort schuldig bleiben muß, schiebt der Dichter das Symbol vor als Bild des Unsagbaren und Unbegreiflichen. Mignon und der Harfner stellen sinnbildlich das höchste Schicksalserlebnis des Menschen dar, Mignon, vom Geschlechte von Jovis' Tochter, der Phantasie, entsprossen, springend, seltsam, scheinbar geschlechtlos, aus der geliebten südlichen Ferne stammend, die Sehnsucht nach dem Unfaßbar-Unendlichen; der Harfner, durch seine Schuld gedrückt, die Angst vor dem Unendlich-Allgewaltigen. Die Polarität von Sehnsucht und Angst dürfte doch wohl den Inhalt des religiösen Erlebnisses des Menschen, sein Verhältnis zum Schicksal ausdrücken. Dieser Gedankenzusammenhang wird in den „Wahlverwandtschaften" wieder aufgenommen. Das Gesetz der chemischen Affinität ist hier das Symbol, womit das Unbegreifliche des Schicksals und seines Wirkens in den seelischen Beziehungen der Menschen zueinander und in der Gestaltung ihres äußeren Lebens veranschaulicht werden soll: es herrscht überall Naturgesetzmäßigkeit, der das naturdumpfe und sinnengebundene Wesen (die Körper der physischen Welt, aber auch Menschen wie Eduard, Ottilie) unterliegt, das Geistesklare und Willensstarke (Charlotte, der Hauptmann) aber widerstrebt. Damit ist zugleich die Frage des Willens erörtert.

2. Das Erkenntnisproblem wandelt durch die ganze Faustdichtung. Die Frage nach dem Werte des rationalistisch-mittelbaren Wissens und der intuitiv-unmittelbaren Erkenntnis wird aufgeworfen in den Anfangsszenen. In den Monologen Fausts, den Gesprächen mit Wagner und der Schülerszene wird, im Sinne Herderscher Erkenntnistheorie, das Verdammungsurteil über die bloß rationale Wissenschaft gefällt:

> Und sehe, daß wir nichts wissen können,
> Das will mir schier das Herz verbrennen.
>
> Denn eben, wo Begriffe fehlen,
> Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.

Aber auch dem intuitiv-unmittelbar Erkennenden türmt sich eine Schranke auf: seine Erkenntnis, durch individuelles Erleben bedingt, ist an sein Ich gebunden. Der geniale Mensch kann sich wohl als Monade spüren und Gotteskraft in sich wirken fühlen, aber sein Geist ist ein einzelner, individuell begrenzter Spiegel des unendlichen All. Das Ganze der Welt, der Makrokosmus, den Faust im Buch des Nostradamus beschaut, bleibt „ein Schauspiel nur", tote Abbildung; der Erdgeist, der Sinn des Mikrokosmus, erscheint ihm als wirkendes Kräftespiel, als Dynamik; er spricht („In Lebensfluten, im Tatensturm" usw.); aber auch er weist ihn ab, wie er sich aufbläht:

Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
Nicht mir.

Die geistige Dynamik des Ich reicht nicht an die Dynamik des ganzen Erdeschaffens hinan. Die Magie, d. h. das Erkenntniswollen im einzelnen Intuitionsakt höchst gespannter Geniekraft, versagt. Es bleibt nur der lange und mühevolle segen- und schuldverkettende Weg eines ganzen Menschenlebens übrig. Erst am Ende dieses Lebens darf Faust Gott schauen, d. h. zu höchster Erkenntnis aufsteigen.

3. Von Problemen der Sittlichkeit und des Rechtes sind Goethes Werke voll. Im „Götz von Berlichingen" kämpft das Rechtsgefühl des Naturmenschen Götz gegen den Verstand der kaiserlichen Rechtsordnung; rechtsphilosophisch gesprochen: philosophisches gegen positives, Naturrecht gegen historisches Recht. Im „Werther" steht der egoistisch begehrende Einzelmensch gegen die Sitte der Gesellschaftsordnung. Im „Tasso" handelt es sich um die Frage der Einfügung des Künstlers in die Gesellschaftsordnung. In den „Lehrjahren" wird das Problem der menschlichen Bildung aufgeworfen und mit der Forderung des praktischen Wirkens in der Gesellschaft beantwortet. Die „Wahlverwandtschaften" erörtern das Verhältnis der menschlichen Sittlichkeit zu der naturwissenschaftlich erforschten Kausalität. Die „Wanderjahre" ziehen das ganze

große Gebiet des modernen Wirtschafts- und Verkehrslebens in den Bereich der Weltanschauungsprobleme herein.

Gegenüber dieser Fülle von Problemen, die die Auseinandersetzung von Ich und Welt in Goethes Weltanschauung erzeugt hat, ist der Aktionsradius des gedanklichen Erlebens, und also die Zahl der Weltanschauungsprobleme bei anderen Dichtern wesentlich kleiner. Theoretisch ist für jeden die Welt so groß wie für Goethe; ja, er kann den Kreis seines Wissens noch weiter ziehen, als ihn Goethe gezogen hat. Es sei an einen Ausspruch Hebbels erinnert, der einmal einem Freunde geschrieben hat: Thorwaldsen habe jahrelang Anatomie und Osteologie studiert, bevor er seinen Jason habe schaffen können. „Der Dichter, der die unendlich schwierigere Aufgabe hat, die Seele in ihren flüchtigsten und zartesten Phasen zu fixieren, ... darf in keinem Gebiet fremd sein, was zu Seele und Geist in irgendeinem Bezug steht; denn nur, wenn er das Universum ... in sich aufgenommen hat, kann er es in seinen Schöpfungen wiedergeben." Allein es ist hier klar zu scheiden zwischen erlebtem, organischem Wissen und bloß erdachtem, gedächtnismäßig-erlerntem Wissen. Jenes schafft dynamische Probleme, die die Welt des Kunstwerks zu bewegen vermögen, dieses vermittelt Stoff und höchstens intellektuelle Probleme, die im tiefsten Sinne unfruchtbar bleiben. Ein Dichter kann sich in Gespräch, Brief, Tagebuch über alle möglichen Fragen des geistigen und praktischen Lebens äußern, nur jene dynamischen Probleme aber sind seine Weltanschauungsprobleme. Das wird z. B. an Mörike deutlich. Er ist ein ausgeprägter Lyriker. Scharfe logische Formulierung der Probleme wird man bei ihm vergeblich suchen. Sein Ich läßt wie Hölderlin, die Gedanken wesentlich als Stimmungswerte in sich einströmen. Er steht pantheistisch-mystisch dem großen Geheimnis der Welt gegenüber und belauscht das Weben der Lebenskräfte in seinem Innern und im Schoße der äußeren

Welt. Die „Natura", das große Wunder des schaffenden Lebens, ist sein Ideenerlebnis. Aus ihm wachsen seine tiefsten, eigensten Gedichte. Sein „Maler Nolten" ist davon voll; „Natura" als menschliche Schöpferkraft, als künstlerischer Genius ist das Grundproblem dieses Romans wie der Mozartnovelle. Aber nun lebte Mörike nicht nur in der ausklingenden Romantik, sondern zugleich auch in einer Zeit gewaltiger Umbildung der politisch-praktischen Kulturform. Die Demokratie setzt sich mit dem Absolutismus auseinander. Sein eigenes Leben wird durch die Verhaftung eines seiner Brüder wegen Demagogie heftig erschüttert. So spricht er auch im „Maler Nolten" von diesen politischen Geschehnissen. Aber das Verhältnis des Ich zur politischen Gesellschaftsform wird ihm nicht zum Problem seines Seelenmittelpunktes. Nur das spezifisch-romantische Problem: Ich und Kosmos, nicht das realistische Problem: Ich und Staat ist bei ihm zeugungskräftig, enthält Dynamik und besitzt formschaffende Kraft. Er wird kein politischer Dichter, wie seine Zeitgenossen Herwegh und Freiligrath, und die Schilderung der politischen Umtriebe im „Maler Nolten" bleibt bloßer Stoff, ungeformt, vermag nicht unser Innerstes zu erregen, wie z. B. die Schilderung des Liebeslebens Noltens mit Agnes. Politische Lieder aber sucht man bei ihm vergebens.

Noch kleiner ist der Aktionsradius der Weltanschauung bei Theodor Storm. Sein Ideeerlebnis ist die sittliche Form der deutschen Familie. Weder der Staat, der doch einmal tief einschneidend in sein Leben eingegriffen hat, noch das All sind für den Dichter, wenn auch wohl für den Menschen, vorhanden. Das kosmische Erlebnis, das für einen Hölderlin (im „Empedokles") so ungemein fruchtbar gewesen ist, hat sich für ihn zum Unsicherheitsgefühl verflüchtigt, zur bangen Frage des Fortlebens des Ich, die verneint wird. Aber was die Familie baut, erhält oder zerstört, das ist ihm Problem, auf dem seine Novellen wachsen, ein bescheidenes Hausgärtchen.

Weit ist der Kreis der Weltanschauungsprobleme bei Kleist, Gotthelf, Keller, Hebbel. Bei Kleist haben dynamische Bedeutung das Erkenntnisproblem (Schroffenstein, Amphitryon), das Problem Gott als unendlich schaffende Kraft, und Mensch als begrenzte Gestalt (Amphitryon), das Problem des künstlerischen Schaffens (Penthesilea), das Problem der Liebe (Kätchen und zahlreiche Novellen), das Problem des Staates (Hermannsschlacht; Prinz von Homburg). Bei Gotthelf erweist sich die religiös-politische und sittlich-wirtschaftliche Umwandlung seiner Zeit als ein ungemein fruchtbarer Grund für dynamische Probleme; so stellt er dar: die Armenfrage im „Bauernspiegel"; die Schulfrage im „Schulmeister"; die Dienstbotenfrage in „Uli dem Knecht"; die Quacksalberfrage in „Anne Bäbi Jowäger"; das Problem Geld und Geist in der sozialen Frage in „Käti die Großmutter" usw., stets das Problemartige dieser Stoffe — im Gegensatz zu den späteren Naturalisten — dadurch wahrend, daß er die Einzelfälle in die Weite einer geistig gerichteten Weltanschauung hebt. Keller stellt im „Grünen Heinrich" auf Grund der Idee Lüge und Wahrheit (Romantik und Realismus) das theologische Problem, das pädagogisch-sittliche, das künstlerische, das politische usw. dar; in den „Sieben Legenden" das sittlich-religiöse; im „Sinngedicht" die Ehefrage; in den „Züricher Novellen" die Frage der originellen schöpferischen Persönlichkeit; in den „Mißbrauchten Liebesbriefen" das Problem des Dilettantismus; in dem „Verlorenen Lachen" das politische und kirchliche Problem des Liberalismus; in „Martin Salander" die Existenzfrage beim demokratischen Staate überhaupt. Hebbels gedanklicher Aktionsradius erstreckt sich von Fragen des Liebes- und Familienlebens („Mutter und Kind"; „Maria Magdalene") über politische Probleme („Agnes Bernauer"), soziale („Herodes und Mariamne"), zu theologisch-religiösen („Nibelungen", „Gyges und sein Ring").

Dagegen ist wiederum der Kreis wirklicher Weltanschau-

ungsdynamik bei Schiller sehr klein. Zeugungskräftig ist nur das Problem des sinnlich-begehrenden und schöpferisch-wollenden Ich im Gegensatz zur Welt des Geistigen (mit Einschluß des erstarrten Geistes, der gesellschaftlichen oder staatlichen Konvention). Es wirkt in den Jugendstücken, in „Don Carlos" und dem „Wallenstein" (als Idealismus und Realismus). Die völlige Auslieferung an Kants intellektuell-wissenschaftliche Denkmethode bewirkt ein Absterben der innern Zeugungskraft mit gleichzeitiger Erweiterung der Stoffkenntnis und Steigerung der technischen Fertigkeit. Die späteren Werke, von der „Maria Stuart" an, sind ohne innere Dynamik, bloße prunkvoll gewandete Mechanismen, politische Haupt- und Staatsaktionen, Theaterstücke, in denen moralische und historisch-politische Allgemeinbegriffe die Rolle von Ideen spielen.

Von Wichtigkeit für die Ausdehnung des Aktionsradius ist auch hier wieder die epische, dramatische und lyrische Begabung. Theoretisch unbegrenzt ist der Problemkreis für Epiker und Dramatiker; innerhalb der Lyrik, vor allem der reinen Gefühlslyrik, kann man von Problemen der Weltanschauung nur sprechen im Sinne von Gefühlsspannungen. Gerade die dynamische Natur des Weltanschauungsproblems gibt auch hier den Maßstab für die Beurteilung von echt und unecht, dichterisch und schriftstellerisch. Heinrich Leuthold, dessen Erleben nur erotisch war, hat z. B. auch das Problem des politischen Lebens in seine Gedichte einbezogen (z. B. in dem Sonett „Dem Schweizervolke"), aber die Form bleibt rein intellektuell, während Gottfried Keller, dem der Staat Erlebnis war, eine Reihe bedeutendster politisch-patriotischer Gedichte geschaffen hat.

Auch dieses Beispiel zeigt: Die Weltanschauung des Dichters ist etwas anderes als die des Philosophen und Forschers. Jene ist erlebt, die Spannungstriebkraft des Erlebnisses wirkt in ihr nach; ihr Wesen ist dynamisch, ihr

Wirkungsradius ist sehr verschieden, sie zeugt Symbole der Wirklichkeit. Diese dagegen ist erlernt und erdacht; ihr Wesen ist statisch, ihre Struktur intellektuell. Ihr Inhalt, der die ganze Wirklichkeit umfaßt, kann begrifflich umschrieben werden. Auch bei dem Dichter besteht ein Teil seines Bewußtseinsinhaltes aus solchem rein intellektuell begriffenen Wissen. Er bleibt aber unfruchtbar, bringt — was schon hier angedeutet werden mag — keine lebendige Form hervor, bleibt reiner (d. h. konventionell geformter) Stoff, wie auch das bloße Talent keine Form zu erzeugen vermag.

III. DAS PROBLEM DER GLIEDERUNG DER DICHTERISCHEN WELTANSCHAUUNGEN

Wilhelm Dilthey hat in wiederholten Ansätzen den Versuch gemacht, die philosophischen Weltanschauungen in Typen zu ordnen. Er unterscheidet:

1. den Materialismus und auf die Naturerkenntnis gegründeten Positivismus: der Begriff der Naturkausalität bestimmt das Erfahren einseitig, für die Begriffe von Wert und Zweck ist kein Raum; die Welterklärung erscheint als Deutung der geistigen aus der physischen Welt;

2. den objektiven Idealismus (Pantheismus): die Wirklichkeit wird als Ausdruck eines Innern, als Entfaltung eines unbewußt oder bewußt wirkenden seelischen Zusammenhangs gefaßt. Das Einzelding ist von einem immanenten Göttlichen beseelt, das teleologisch, zielsetzend schafft und dessen Schaffen gewertet werden kann;

3. den Idealismus der Freiheit: der Geist wirkt nicht in der Natur, sondern von ihr unabhängig, als freie, transzendente Persönlichkeit.

Man sieht, es ist im Grunde die alte Dreiteilung Comtes: dem theologischen oder fiktiven Stadium Comtes entspricht bei Dilthey der Idealismus der Freiheit, dem metaphysischen oder abstrakten Stadium der objektive Idealismus, dem positiven oder realen Stadium der materialistische Po-

sitivismus. Nur daß die Inhalte, die bei Comte historisch, als zeitliche Phasen der gedanklichen Entwicklung der Menschheit gefaßt werden, bei Dilthey systematische, zeitlose Bedeutung haben. Die Dreiteilung ist doch wohl auch von ihm nur als Grundschema aufgefaßt worden, in dessen drei Abteilungen je noch in systematischer Klassifizierung weitere Schubladen und Schublädchen einzubauen wären.

So wären die materialistischen Weltanschauungen wieder zu scheiden in ethischen Materialismus (G. Keller; Th. Storm; Fontane) und sensualistischen Materialismus (H. Conradi; Liliencron; Hauptmann). Die Weltanschauung des ethischen Materialismus läßt das diesseitig-atheistisch aufgefaßte Leben nach bestimmten menschlich-sittlichen Ideen sich entwickeln, der sensualistische Materialismus verzichtet auch auf solche Ideen und betrachtet das Leben als einen bloß mechanischen Ablauf physischer Tatsachen und Beziehungen. Aber auch innerhalb des ethischen Materialismus wäre wieder zu scheiden zwischen einer persönlich-ideellen (Keller; Storm) und einer positivistisch-relativistischen Richtung (Fontane). Keller und Storm betrachten das Leben und stellen es dar unter dem Gesichtspunkt bestimmter individueller Ideen, die in ihrem persönlichen Erleben verwurzelt sind, Fontane dagegen verzichtet auch auf solche Ideen und nimmt das sittliche Urteil aus den Dingen, die er darstellt: „Die Verhältnisse machen den Menschen."

Ähnlich vielgliedrig ist der Begriff objektiver Idealismus oder Pantheismus. Hier wäre wieder zu scheiden zwischen einem rationalen, einem dynamischen Pantheismus und einem kritischen Pantheismus. Der rationale Pantheismus (A. v. Haller, Brockes, Lessing im 18. Jahrhundert, die Jungdeutschen und die forcierten Talente im 19. Jahrhundert) faßt das immanente Göttliche als ein logisches auf, der dynamische (Goethe, der junge Schiller, Hölderlin, Novalis) erlebt es als ein wirkendes, der kritische (der spätere Schiller, Grillparzer, auf kantischem Boden

beide stehend) betrachtet sein Wirken kritisch-wissenschaftlich. Aber auch innerhalb des rationalen Pantheismus unterscheiden sich die unter Leibniz-Wolffischem Einfluß stehenden Dichter des 18. Jahrhunderts wieder von denen unter Hegels Einwirkung stehenden des 19. Jahrhunderts. In dem rationalen Pantheismus der ersteren Gruppe (Haller, Brockes, Lessing) kommt der Zweckgedanke stärker zum Ausdruck, der Pantheismus der letzteren Gruppe ist dialektisch; jener bleibt bei der ungeschichtlichen Betrachtung der einzelnen Erscheinung haften, dieser betrachtet die geschichtliche Entwicklung des Lebens als Spiel von These, Antithese und Synthese.

Endlich umfaßt auch der Begriff des Idealismus der Freiheit sehr verschiedene Werte: der Polytheismus der Griechen, der Monotheismus des Christentums und Judentums mit seinen mannigfaltigen Formen, der Fatalismus in der griechischen Tragödie, aber auch als Prädestination (C. F. Meyer) gehören hierher, während der physiologisch-mechanistische Fatalismus der naturwissenschaftlichen Weltanschauung des 19. Jahrhunderts (z. B. in der Vererbungslehre erscheinend) Materialismus wäre.

Allein man muß sich nun fragen, was für die literaturwissenschaftliche Erkenntnis der dichterischen Einzelpersönlichkeit und ihres Werkes mit dieser und anderen, z. B. psychologischen, Klassifizierungen der Weltanschauungen gewonnen ist, so wertvoll sie für Philosophie und Psychologie sind.

Es sei auch hier wieder gesagt, daß dem Literarhistoriker die Begriffsschärfung, wie sie durch die Klassifizierungsversuche der Philosophen und Psychologen gewonnen worden ist, nur nützen kann. Auch der Literarhistoriker soll methodisch genau wissen, was Idealismus und Positivismus, dynamischer und mechanischer Materialismus usw. ist. Er wird sich dann vor konventionellen und abgeschliffenen Auffassungen von philosophischen Schulbegriffen hüten. Aber ebenso gewiß ist, daß damit nur eine Vor-

arbeit geleistet ist, und daß im weiteren Verlauf des Weges auch hier die Literaturwissenschaft sich von Philosophie und Psychologie trennen muß, wie die Ästhetik des Literarhistorikers etwas ganz anderes ist als die des Psychologen. Der Unterschied ist bedingt durch die lebendig-dynamische Natur der dichterischen, den wissenschaftlich-begrifflichen Charakter der philosophischen Weltanschauung. Die Literaturwissenschaft ist im wesentlichen eine historische Wissenschaft. Sie ist Biologie, wobei Bios, Leben, im höchsten, sinnlich-geistigen, organischen Sinne, als Werden und Sein, als Künstler und Werk aufgefaßt werden muß, Logos als Deutung und Erkenntnis von Werden und Sein, von Gehalt und Form, von Innen und Außen. Da hat die Systematik so wenig primäre Bedeutung, wie das künstliche Linnéische Pflanzensystem für die Erkenntnis von Leben und Bau der Pflanze.

Gewiß kann man auch die Weltanschauung eines Dichters, wenn die stofflichen Vorbedingungen gegeben sind, in ein philosophisches System von mehr oder weniger eigenartigem Inhalt umwandeln, also Ideen zu Begriffen erstarren lassen. Der Versuch ist bei verschiedenen Dichtern, bei Hebbel, Gotthelf, Goethe usw. gemacht worden. Es ist oben gezeigt worden, daß man, wenn von den wesentlichen Dichtern solche systematischen Weltanschauungsbilder aufgenommen sind, sie in eine Systematik von dichterischen Weltanschauungen ordnen und auch hier zu gewissen Typen kommen kann. Aber was liegt dann in einer solchen Systematik für ein Erkenntniswert für die Literaturwissenschaft? Muß man, will man sich nun mit dem einzelnen Dichter und seiner Stellung im geschichtlichen Geschehen beschäftigen, nicht stets zur historisch-monographischen Betrachtungsart greifen?

Eine Systematik der in Begriffe abgezogenen Weltanschauungen der Dichter scheint mir aber nun für die Literaturwissenschaft geradezu irreleitend aus folgendem Grunde:

Wenn ein Philosoph eine Denkmethode begründet oder ein System aufstellt, so tut er es stets so, daß er sich weniger mit dem unmittelbaren Lebensstoffe der irrationalen Wirklichkeit auseinandersetzt, als vielmehr mit den begrifflichen Formulierungen dieses Lebensstoffes durch frühere Philosophen, also mit abgeleitetem Wissensstoffe. „Welt" ist ihm etwas Rationales, nicht etwas Irrationales. Die ganze Geschichte des philosophischen Denkens erweist sich so als eine endlose Dialektik logischer Begriffe, nicht als der Prozeß des geistigen Lebens an sich. Comtes Periodisierung des weltanschaulichen Denkens sagt dies klar genug. Die Denker des theologischen Zeitalters setzen sich auseinander mit Wahnvorstellungen des Volkes (d. h. nicht schulmäßiger Denker), die sie für irrtümlich halten und durch religiös-theologische Vorstellungen ersetzen. Die Denker des metaphysischen Zeitalters ersetzen die Religionsvorstellungen oder mythischen Bilder durch abstrakt-metaphysische Begriffe. Die Denker des positivistischen Zeitalters die metaphysische Methode durch den Begriff des Naturgesetzes als der Regelmäßigkeit der Beziehungen zwischen den Dingen. Und so ist es auch im einzelnen Fall: Spinoza setzt sich auseinander mit Descartes, Leibniz mit Spinoza, Kant mit Leibniz-Wolff einerseits, mit den Engländern anderseits, Fichte mit Kant, Hegel mit Fichte, Schelling mit Hegel usw., und schließlich kommen der Geschichtschreiber und der Systematiker des philosophischen Denkens und stellen diese ganze Begriffsdialektik dar, der eine in ihrer zeitlichen Entwicklung, der andere in ihrer gedanklichen Verflechtung.

Voraussetzung einer systematischen Gliederung des weltanschaulichen Stoffes ist also das Vorhandensein einer mehr oder weniger lückenlosen Geschichtsentwicklung, in der er in Erscheinung tritt. Nun ist gewiß auch in der Geschichte der Dichtung eine Entwicklung des Denkens enthalten, die der Dialektik der Begriffe in der Philosophie parallel geht. Man könnte also, scheint es, auch hier von

einer Geschichte der Weltanschauungen sprechen. Aber diese wäre ihrem Wesen und ihrer Form nach etwas völlig anderes, als die Geschichte der philosophischen Weltanschauungen: es fehlt ihr 1. die Möglichkeit, die dichterischen Symbolwerte in die begriffliche Sprache umzusetzen, 2. der innere Zusammenhang und 3. die Stetigkeit der Entwicklung.

1. Die Weltanschauung eines Dichters gibt sich, wie wir gesehen, nicht statisch, sondern dynamisch, nicht als Begriffszusammenhang, sondern als Symbol. Wie will man aber nun den geistigen Inhalt eines Symbols in eine klare, eindeutige begriffliche Sprache umsetzen? Und wie soll es eine Geschichte so unbestimmter Inhalte geben? Und endlich, wo hat jemals ein Dichter, wenn er sich mit der Gedankenwelt eines früheren Dichters beschäftigte, die Gedanken erst reinlich aus dem Bilde herausgelöst, um sich mit ihnen zu beschäftigen? Für den jungen Goethe ist Shakespeare ein Erlebnis gewesen, nicht nur seine Formwelt, seine Gestalt, sondern auch seine Gedankenwelt. Er erschien ihm, wie die Rede zum Shakespearestag bezeugt, als die schöpferische lebendige Natur selber, im Gegensatz zu der starren und mechanischen Welt des rationalistischen Kunstschaffens. Aber diese Beschäftigung mit Shakespeare war kein logischer Prozeß, keine dürre Begriffsdialektik, sondern ein In-sich-einströmen-lassen eines Gesamtweltbildes mit seiner inneren Dynamik. Goethe hat niemals die Weltanschauungs*gedanken* Shakespeares aus dem shakespeareschen Welt*bilde* herauspräpariert und sich mit ihnen auseinandergesetzt, schon einfach deswegen nicht, weil der Künstler dem Künstler niemals begrifflich gegenübersteht, sondern intuitiv, gesamtgeistig, symbolisch. Auch der „Hamlet", den er in den „Lehrjahren" eingehend analysiert, wirkte als Ganzes, Unzertrennliches auf ihn ein, nach dem Bekenntnis:

> Nichts ist draußen, nichts ist drinnen,
> Denn was außen, das ist innen.

2. Die Weltanschauung eines Dichters entsteht, wie gezeigt worden ist, aus dem Ideeerlebnis. Dieses selber bildet sich in der Auseinandersetzung von Ich und Welt. Unter Welt ist die Summe von (für das Ich) konventionellen Werten zu verstehen, wie sie Familie, Gesellschaft, Staat, Kirche, Wissenschaft usw. bilden. Gewiß gehört nun auch das Gedankenleben früherer Dichter, in den Symbolen ihrer Werke dargestellt, zu dieser Welt. Aber diese Auseinandersetzung mit der Gedankenwelt eines früheren Dichters ist nur ein kleiner Teil der Auseinandersetzung mit dem Gesamtstoffe des Lebens. Die Gewinnung der Weltanschauung ausschließlich aus der begrifflichen Auseinandersetzung mit früheren Dichtern ist durchaus epigonenhaft, ihr Inhalt ohne zeugende Kraft, ohne Dynamik. So trifft man Gedanken Goethes etwa bei den Münchenern, aber eben als Begriffe, nicht mehr als Ideen.

3. Indem so die unmittelbare begriffliche Brücke von Dichter zu Dichter fehlt, so würde eine solche Geschichte der Weltanschauungen der Dichter auch ohne innere Stetigkeit sein. Die Geschichte der Philosophie ist eine in sich zusammenhängende Entwicklung, eine geschlossene Ideendialektik, eine unaufhörliche Stetigkeit des gedanklicher Flusses. Wo ist eine solche in der Geschichte der dichterischen Weltanschauungen? Erstens geben sich die Weltanschauungen der einzelnen Dichter nicht als geschlossene Systeme, sondern sind, systematisch betrachtet, sehr lückenhaft. Sodann ist auch die Kette der Entwicklung immer wieder abgerissen. Jedes Glied steht für sich da, jedes stellt eine Welt für sich dar. Lessing hat denkmethodisch nichts zu tun mit Gryphius oder Christoffel von Grimmelshausen, Hebbel nichts mit Gotthelf usw. Und wenn die Stetigkeit noch künstlich hergestellt würde aus dem unaufhörlichen Flusse der Ideenentwicklung des geschichtlichen Gesamtlebens, was für gewaltige Lücken würden aufklaffen! Es gibt z. B. keinen Dichter, in dem die Weltanschauung der deutschen Renaissance des 16. Jahrhun-

derts oder die der deutschen Mystik zu Ausgang des Mittelalters ein großes und umfassendes Symbol, einen Mythos hervorgebracht hätte. Das Werk des Dichters ist ein Symbol des unmittelbaren Erlebens. Dynamisches lebt darin, nicht als abstrakter Gedanke, sondern als geistiges Bild. Wo es die Literaturwissenschaft daher unternimmt, zu gliedern, hat sie nicht Weltanschauungen als philosophische Gedankeninhalte zu ordnen, sondern ihre dynamischen Werte, ihre Wirkungskräfte, wie sie sich in den verschiedenen schöpferischen Typen und in den Arten ihres Erlebens und künstlerischen Gestaltens kundgeben.

ZWEITER TEIL

DAS STOFFERLEBNIS

I. DAS WESEN DES STOFFERLEBNISSES

Unter Stoff, so ist früher (S. 51 f.) dargetan worden, ist die Summe der sichtbaren, hörbaren usw. Elemente in einer Dichtung zu verstehen, kurz, die Welt sinnlicher Vorstellungen, wie die Weltanschauung die innere Dynamik ist. Motiv ist Stoffelement, wie Idee Weltanschauungselement ist. Motiv ist stets etwas Einzelnes, Konkretes, Idee etwas Allgemeines, Abstraktes. Es gehört in den Bereich des Stofflichen, ist Motiv, wenn erzählt wird: „Ein Jüngling, namens Sali, kann in Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe" seine Geliebte Vrenchen nicht zur gesetzmäßig angetrauten Frau nehmen, weil er ihren Vater, infolge der Feindschaft der Familien, blödsinnig geschlagen hat." Alles bleibt bei dieser Betrachtungsart konkret, sinnlich, sichtbar, einzel-menschlich: Sali, Vrenchen, Frau, Vater, schlagen sind lauter Bezeichnungen von individuellen Vorstellungen. Es gehört in den Bereich des Weltanschaulichen, ist Idee, wenn gesagt wird: „In Kellers ‚Romeo und Julia auf dem Dorfe' erfüllt sich das Gesetz, daß durch übermächtige Leidenschaft die sittliche Reinheit menschlicher Beziehungen getrübt und ein dauerndes Glück gehindert wird." Diese Art der Betrachtung hält sich durchaus im Geistigen, Unwirklichen, Allgemeinen: Leidenschaft, sittlich, Reinheit, Beziehungen, Glück — lauter Bezeichnungen von abstrakten Begriffen.

Es erheben sich hier vier Probleme:

I. Die Stoff-Findung.
II. Das Wesen des Stoffes.
III. Stoff-Fund und Stoffwahl.
IV. Die „Fruchtbarkeit" des Stoffes.

I. Die Stoffindung. In der Zürcherischen Freitagszeitung 1847, Nr. 36 vom 3. September stand unter der Rubrik Sachsen folgende Nachricht: „Im Dorfe Altsellerhausen bei Leipzig liebten sich ein Jüngling von neunzehn Jahren und ein Mädchen von siebzehn Jahren, beide Kinder armer Leute, die aber in einer tödlichen Feindschaft lebten und nicht in eine Vereinigung des Paares willigen wollten. Am 15. August begaben sich die Verliebten in eine Wirtschaft, wo sich arme Leute vergnügen, tanzten daselbst bis nachts ein Uhr und entfernten sich hierauf. Am Morgen fand man die Leichen beider Liebenden auf dem Felde liegen: sie hatten sich durch den Kopf geschossen."

Dieser Zeitungsbericht hat Gottfried Keller den Stoff für seine Novelle „Romeo und Julia auf dem Dorfe" gegeben. Alle wesentlichen Motive der Erzählung sind darin bereits enthalten: die dörfliche Welt; die Liebe der beiden blutjungen Leute; die Armut; die tödliche Feindschaft der Eltern, die einer (gesetzlichen) Verbindung widerstreben; der nächtliche Tanz in der Wirtschaft der Armen; der Selbstmord. Tausende, darunter wohl auch ein Dutzend Dichter, haben diese Zeitungsnachricht gelesen, ohne daß sie, soviel mir bekannt, von irgendeinem dieser Leser zu einer Dichtung verwendet worden ist. Aber auch Keller hat Hunderte derartiger Zeitungsnotizen gelesen, ohne daß sie in seinem Innern eine solche Novelle hervorgerufen. Warum hat von allen Lesern gerade nur er und auch er gerade in diesem Falle von dem Zeitungsbericht eine befruchtende Wirkung empfangen ?

Es ist möglich, an diesem Beispiel einiges Licht in die Frage der Stoffwahl zu bringen.

Der Bericht muß in Keller sofort gewirkt haben. Denn die polare Idee seiner Weltanschauung (vgl. S. 70ff.) steckte in dem Stoff: Naturkraft (die Liebe der beiden jungen Leute) und Hemmung durch das Pflichtgebot der Eltern (zu dem die Armut verschärfend hinzutrat). Es ist

die sittliche Frage: Warum dürfen sie sich nicht heiraten? So ward der besondere Stoff, durch die Idee beseelt, für ihn, und gerade für ihn, keimfähig. Ob ihm damals dieser Zusammenhang bewußt oder unbewußt war, ist für uns belanglos; es genügt, die Beseeltheit des Stoffes für ihn und das innere Wirken der Keimkraft erkannt zu haben. Schon in den nächsten Tagen hat er das Motiv des mittleren, verwilderten und herrenlosen Ackers gefunden, von dem die zu beiden Seiten ihr Land pflügenden Bauern jedesmal einige Furchen abschneiden: die Entstehung der Feindschaft ist damit begründet. Zwischen dem 20. September und dem 1. Oktober 1847 hat er die Anfangssituation der Novelle (die stattlichen Bauern, die nach entgegengesetzter Richtung ihre Äcker pflügen, über den mittleren brachliegenden Acker und den bösen Weltlauf sprechen und dabei je einige Furchen von dem Zwischenacker abpflügen) in seinem Tagebuch aufgezeichnet. Ursprünglich dachte er daran, den Stoff in einem kleinen Epos darzustellen; „Hermann und Dorothea“ mag ihm dabei als Muster vorgeschwebt haben. In dem Winter 1848 zu 1849 hat er in Heidelberg den Anfang dazu in vierzeiligen Strophen von fünffüßigen Jamben niedergeschrieben (er berichtet davon in einem Briefe vom 28. Januar 1849). Das Bruchstück enthält eine schöne Naturschilderung, die Beschreibung der Erdwelle, auf der die Äcker liegen. Auf zweien ist die Frucht schon geschnitten. Vor der Schilderung des mittleren Ackers und der pflügenden Bauern bricht das Stück ab.

Warum hatte er gerade damals den alten Entwurf vorgenommen und auszuführen begonnen? Der gleiche Brief sagt es uns: Feuerbachs Naturevangelium hatte damals in ihm mächtig zu wirken angefangen. Noch ist in ihm manches in Gärung, noch ist er nicht völlig für die neue Weltanschauung gewonnen: „Wie es mir bei Ludwig Feuerbach gehen wird, wage ich noch nicht bestimmt auszusprechen oder zu vermuten. Nur so viel steht fest: ich

werde tabula rasa machen (oder es ist vielmehr schon geschehen) mit allen meinen bisherigen religiösen Vorstellungen, bis ich auf dem Feuerbachischen Niveau bin." Im folgenden wird es immer deutlicher: der Sieg neigt sich bereits Feuerbach zu. Er hat sich die Folgerungen der Diesseitsbotschaft überlegt und kann versichern, „daß man sich zusammennimmt und nicht eben ein schlechterer Mensch wird". Aber er muß doch „das Weitere der Zukunft überlassen, denn ich werde nie ein Fanatiker sein."

Das also ist deutlich: wenn die Beseeltheit, die der Stoff von Anfang an für ihn besaß, weil er seine Weltanschauungsidee darin fühlte, ihn zur Wahl des Motives bestimmt hat, so taucht der Stoff, aus einer Anzahl anderer Pläne, gerade jetzt wieder an die Oberfläche seines Bewußtseins, und er beginnt ihn zu formen, weil sein Weltanschauungsproblem durch Feuerbach in Fluß gekommen ist und er die Klärung in sicherer Nähe sieht. Aber sein Inneres ist doch noch bewegt, die Gärung noch nicht vollendet, die völlige Gedankenklarheit noch nicht da. So rückt die Niederschrift nicht über ein halbes Dutzend Strophen hinaus.

Aber noch ein Zweites steht hemmend im Wege: es handelt sich bei jener Auseinandersetzung mit Feuerbach nicht nur um das Ideeproblem, die sichere Weltanschauung, im besonderen das Urteil über die sittliche Frage: Warum dürfen sich die Liebenden nicht heiraten?, sondern es handelt sich auch noch um die Frage des künstlerischen Stiles. Auf die Unsicherheit des Stiles in Kellers Werken vor dem Feuerbacherlebnis ist schon früher hingewiesen worden; klassizistisch-romantischer Geiststil und realistischer Wirklichkeitsstil bekämpfen sich in ihnen. Auch in dem Bruchstück aus dem Romeo- und Juliaepos, das noch — die Verse zeigen es — unter klassizistisch-romantischer Tradition steht. Man spürt den Versen an, wie sehr sich Keller in ihnen unsicher fühlt. Sie sind mit Wirklichkeitsanschauung vollgepackt, aber eben deswegen, gegenüber früheren

Gedichten Kellers, wunderlich unrhythmisch, klanglos, schwer, schleppend, wie ein Mensch, der unter einer Last gebeugt, tanzen sollte und den Fuß nicht heben kann: gerade die gelegentlich eingestreuten beweglicheren Takte lassen die rhythmische Unkraft noch stärker fühlen. Man höre nur die beiden Strophen:

Drei Äcker, eine wahre Augenweide
Für jeden, der geführt schon einen Pflug,
Die laufen nebeneinander über die Heide
In grader Flucht vor unsres Auges Flug.

Auf zweien dieser Äcker, die den dritten
In ihre Mitte schließen, war die Frucht,
Die unschätzbare, eben abgeschnitten,
Geführt schon in der Scheunen sichre Bucht.

Das ist, dem inneren Bau nach, Prosa, und zwar eine mühsame, den Verstakt empfindet man als etwas Störendes, weil Äußerliches. Ein Dichter, der dies geschrieben hat, hat seinen Stil noch nicht gefunden.

Keller fand ihn, indem er für seine erzählenden Dichtungen den Schritt von der Verssprache zur Prosa tat, nicht Epen, sondern Romane und Novellen schrieb. Auch das war etwas Naturgemäßes, Geschichtliches, Organisches: die epische Prosa war der Stil des 19. Jahrhunderts, der Stil des Materialismus, breit über eine Fülle angesammelter Wirklichkeitswerte hinströmend (es ist z. B. kein Zufall, daß die englische Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, die Literatur einer empirisch-materialistischen Geschichtsepoche, so reich an genialen Prosawerken ist). Seinen Prosastil aber fand Keller erst, als der Prozeß der weltanschaulichen Klärung in ihm zu Ende gediehen war. Er erschuf ihn in der Arbeit am „Grünen Heinrich", der in seiner ersten Fassung, stilistisch betrachtet, noch sehr ungleich ist: er habe über der Arbeit besser schreiben gelernt, gesteht der Verfasser in dem Vorwort selber. Er besaß ihn, als er den „Grünen Heinrich" beendet hatte. In ihm stellte er nun 1855 seinen alten Romeo- und Juliastoff dar; aus dem Epos war eine Novelle geworden.

Und mit fruchtbarer Sicherheit leitete nun die neue, geklärte Diesseitsethik seine erfindende Phantasie, indem sie die dürftige Skizze des Stoffes zum reichen und farbigen Gemälde ausarbeitete. Motiv an Motiv, manches aus dem Erleben in Glattfelden genährt, aber jedes ideebeseelt, und nur darum lebendig, schießt empor. Das erste Motiv ist bereits da: Die Bauern sind nicht immer arm gewesen, sie sind arm geworden (Bild der pflügenden Bauern!). Warum sind sie arm geworden? Die Antwort fließt aus Kellers Idee des Rechtes, der die bäuerliche Habsucht, als Entartung der Naturreichtumsidee, entgegenwirkt. So ist das Motiv entstanden: sie haben sich an fremdem Gut, dem Acker des schwarzen Geigers, vergangen. Jeder übt und duldet das Unrecht, solange das Gut herrenlos ist. Sobald aber einer den Acker selber erwirbt, wehrt er dem andern, Unrecht zu tun. Die Feindschaft ist da und lebt sich im Prozessieren bis zur Verarmung usw. aus.

Das zweite Motiv ist die Liebe der Kinder im Kampfe gegen die Feindschaft der Eltern. Die ursprüngliche Freundschaft der Bauern ermöglicht die Entstehung der Liebe schon in früher Jugend. Die Episode der spielenden Kinder veranschaulicht sie. Die Entfremdung der Eltern führt auch zur (äußerlichen) Trennung der Kinder, bis die Liebe in den inzwischen erwachsenen beim Streite zwischen den beiden Vätern am Flusse plötzlich und elementar aufflammt. In der Zeitungsnotiz töten sich die Liebenden, weil die verfeindeten Eltern „nicht in die Vereinigung des Paares willigen wollten". Diese Begründung ist offenbar für Kellers Naturethik nicht zwingend, notwendig, also nicht „wahr". Seine Weltanschauung lehrt ihn die Einheit von Naturleben und Sittlichkeit. Solange der Mensch natürlich lebt, ist er auch sittlich. Nun ist offenbar die Liebe zweier jungen Menschen an sich etwas Natürliches, also Sittliches. Sie sollte darum auch zum sittlich anerkannten Ehebunde führen dürfen. Das Verbot der Eltern ist nur ein äußerliches Machtwort, dem

Keller, von seinem Naturglauben aus, keine zwingende Kraft einräumen kann. Das Verbot, und damit der Tod der beiden, muß anders motiviert werden. Es darf nicht von außen, sondern es muß von innen, d. h. aus der Natur, kommen. Eine Schuld schiebt sich zwischen die beiden Liebenden.

In der ersten Fassung des „Grünen Heinrich" geht Heinrich vor der Zeit an der Schuld am Tode seiner Mutter zugrunde. „Das Band," erläutert der Dichter selber, „das ihn nach rückwärts an die Menschheit knüpft, scheint ihm blutig und frevelhaft abgeschnitten, und er kann deswegen auch das lose halbe Ende desselben, das nach vorwärts führt, nicht in die Hände fassen, und dies führt auch seinen Tod herbei". Im Reiche des Diesseitsglaubens hat der Mensch nur ein Leben; wird jemand schuldig, daß einem anderen dieses eine Leben physisch oder geistig (durch Blödsinn!) verloren geht, so muß er es mit seinem eigenen Leben oder doch seinem Lebensglück bezahlen; so will es diese strenge Natursittlichkeit, die wie die Gesetzmäßigkeit der physischen Natur keine Ausnahmen, keine Gnade im christlichen Sinne kennt. (Keller dachte später milder!)

Genau gleich schafft, von der Triebkraft der Weltanschauungsidee geleitet, des Dichters Phantasie auch in der Romeo- und Julianovelle. Die Feindschaft der Eltern greift, als wirkliche Naturkraft, nicht bloß als äußeres Machtwort der Eltern, auch in die Liebe der Kinder über. Der Vater Vrenchens gibt seiner Tochter, wie er sie mit dem Burschen zusammenstehen sieht, eine Ohrfeige, Sali schlägt ihn mit einem Stein an den Kopf, so daß er blödsinnig wird. Damit ist die Schranke der Schuld zwischen beiden Liebenden errichtet. Die Natureinheit, d. h. die Natur als Quelle des physischen Wohlseins und der geistig-sittlichen Harmonie, ist in ihnen gespalten. Fortan verläuft ihr sinnliches Triebleben getrennt von dem Sittengesetze. Jenes will und darf sich ausleben in ihrem ersten und letz-

ten Glückstage, dem sie den Schein des Hochzeitstages geben: sie schmücken sich, werden, über Land wandernd, von den Leuten als ein Brautpärchen angesehen, tanzen abends im Paradiesgärtlein und feiern ihre Hochzeit auf dem Heuschiff. Aber es geschieht alles rechtlos: die Gesellschaft der Heimatlosen, in der sie landen, prägt es uns ein. Das Sittengesetz läßt die wahre Ehe, die eine Begründung neuen Lebensglückes für sie wäre, nicht zu. Die verwilderte Sinnlichkeit ist zu stark in ihnen, als daß sie entsagen könnten; so gehen sie in den Tod.

Nur kurz soll noch darauf hingewiesen werden, wie, von der Idee geleitet, Kellers optische Phantasie auch einzelne symbolische Motive erfindet. Wie eindringlich veranschaulicht der herrenlose Acker zwischen den beiden Feldern der stattlichen und bis dahin ehrenwerten Bauern das Unrecht, das auch den Rechtlichen belauert, hier als Versuchung der Habsucht. Die Bauern lassen sich verführen; nun wird der herrenlose Mittelacker das Trennende, erst das innerlich Trennende (beide haben ein böses Gewissen, wie sie die Furchen abpflügen; beide mißtrauen einander), dann, wie der eine Bauer den Acker erworben hat, auch das äußerlich Trennende, Gegenstand des Prozesses: der Steinwall, der sich auf ihm zwischen ihren eigenen Gütern auftürmt, bezeichnet symbolisch diese Mauer. Aus dem Steinhaufen stammt denn auch der Stein, mit dem Sali dem Vater Vrenchens an den Kopf schlägt: nun hat sich der Wall auch zwischen den beiden Liebenden erhoben.

Oder man vergleiche die Art des Sterbens der beiden Liebenden in der Zeitungsnotiz und bei Keller. Dort ein Pistolenschuß, hier das Motiv von dem Heuschiff im Flusse. Erst ist es ihnen Hochzeitslager, und zugleich, indem es losgebunden stromabwärts treibt, Symbol ihres Todes: auch sie sind Heu, abgeschnitten und versengt, wie Gräser und Blumen, und treiben auf den Fluten ihrer Liebe, die zugleich der Weg zum Tode ist, in den sie, hinuntergleitend, frühmorgens untertauchen.

II. Das Wesen des Stoffes. Das Beispiel dürfte genügen, um auch das Wesen des Stoffes aufzuhellen. „Stoff" im Sinne einer bloßen ungebildeten Masse gibt es nicht. Wie in der physischen Natur jedes Ding sein bestimmtes Aussehen, d. h. seine Begrenzung hat, und auch der Wassertümpel durch die Uferlinie, den Grund und den Druck der Atmosphäre in seinem äußeren Bilde bestimmt ist, so ist es auch im Reiche des geistigen Seins. Auch jener Lebensausschnitt, den der Zeitungsbericht erzählt, ist in gewissem Sinne „gestaltet": der Berichterstatter oder sein Gewährsmann hat sich über die Beweggründe des Selbstmordes Rechenschaft gegeben, es ist also bereits Kausalität in der Erzählung. Bedeutsam als Zeichen der aufschäumenden Leidenschaft erscheint schon hier der nächtliche Tanz in der Wirtschaft der armen Leute. Kurz, im absoluten, theoretischen Sinne des Wortes ist auch die Zeitungsmeldung nicht bloßer Stoff.

Aber sie ist doch auch nicht eigentlich geformt. Man hat hier zwischen zwei Arten von Geformtheit im Sinne von äußerer Beschaffenheit zu unterscheiden. Ich nenne die erste Bild, die zweite Form oder Gestalt. Der Unterschied liegt in folgendem:

Der Wassertümpel ist so oder so gebildet, aber nicht geformt. Bloß mechanisch-materielle Bedingungen und Wirkungen, von außen an ihn herantretend, Erdreich, Pflanzen, Tiere, Atmosphäre usw. haben ihm ein bestimmtes Aussehen gegeben; die Macht, die es bedingt, ist, vom Tümpel aus gesprochen, der Zufall; jeder Regenguß, jeder Erdrutsch kann sein Bild ändern. Nicht eine organische Kraft, von innen aus wirkend, schafft das Soundso-Aussehen, das „Bild". Der Tümpel will nicht Tümpel sein, indem er sich dazu macht, sozusagen aus seiner Seele, seinem Lebensmittelpunkt sich zu einer Form oder Gestalt auslebt. Er ist kein Individuum. Er ist nur „Welt" (denn die physikalischen Gesetze, die seine Ränder bestimmen, sind ja wissenschaftliche Konvention).

Um einen Grad höher steht die Zeitungsmeldung von den beiden Liebenden; denn die Liebe bei der Feindschaft der Eltern erscheint hier bereits als Ursache, die sie in den Tod treibt. Es ist also Kausalität, innerer Zusammenhang des Geschehens da. Aber diese Kausalität ist noch nicht Idee; sie ist nicht Ergebnis eines individuellen Gedankenerlebnisses, sondern sie bleibt durchaus in den Grenzen der Konvention. So, wie dieser Zeitungsberichterstatter, erklärt sich den ursächlichen Zusammenhang, aus eigenem Antrieb, jeder beliebige Dutzendmensch, der den betrüblichen Vorfall erfahren hat. Keiner von diesen vielen, die so über den Tod der beiden gesprochen haben, hat denn auch aus der Zeitungsmeldung etwas gemacht; keiner war ein Dichter. Sie blieb für sie unfruchtbar, weil sie eben für sie nur Konvention, Welt war.

Stoff also, ob er auch so oder so gebildet ist, ist an sich seelenlos, Konvention ohne individuelle Natur, Welt ohne Ich. Erst indem der geniale Dichter seine Idee in diese tote Masse hineinströmt, entsteht Leben in ihr, beginnt sie sich von innen heraus zu organisieren, wird sie Form und Gestalt. In diesem Sinne waren die Legenden L. Th. Kosegartens bloßer Stoff, Welt, Konvention, bevor Keller einige von ihnen mit der Idee seiner Diesseitsreligion beseelte und die „Sieben Legenden" schuf; in diesem Sinne war die von Friedrich dem Großen aufgezeichnete Anekdote von dem Konflikt zwischen dem Großen Kurfürsten und dem Landgrafen Friedrich von Hessen-Homburg wegen dessen eigenmächtigem Angriff bei Fehrbellin bloßer Stoff, ehe Kleist darin das Bild für seine Staatsidee, das freie Verhältnis von Ich und Gesetz, fand und den Stoff so beseelte und formte.

III. Stoff Fund und Stoffwahl. Damit ist aber schon ausgesprochen, daß nicht jeder Dichter jeden Stoff formen kann. Wiederum scheidet sich hier das Genie von dem bloßen Talent, der Dichter vom Schriftsteller.

Die Analyse des Romeo- und Juliabeispieles zeigte, daß

in dem „Stoff" schon die wesentlichen Motive der Kellerschen Erzählung enthalten oder doch angedeutet waren. Aber eben doch nur die für Keller und uns, die wir mit seinen Augen schauen, wesentlichen Züge. Er fand, indem seine Weltanschauung als Dynamik in ihm wirkte, in dem Bilde, wie es ihm die Zeitung bot, ein Bild seiner Weltanschauung; die Motive darin, für andere belanglos und tot, wurden für ihn fruchtbar, weil er sie mit seiner Idee beseelte. So steht das Genie immer dem Stoffe, seinem Stoffe, gegenüber, und man darf es vielleicht das sichtbarste Zeichen des Genies nennen, daß es stets im rechten Augenblick den rechten Stoff findet.

Deshalb möchte ich hier beim Genie auch nicht von Stoffwahl sprechen, sondern von Stoff-Fund. Denn auf den angemessenen Stoff zu stoßen, ist in der Tat ein Glücksfall, der auch Größten nicht oft zuteil geworden ist. Wie soll man sich sein Zustandekommen erklären? Ist es ein gegenseitiges magnetisches Sichanziehen von Idee und Stoff? Ist es ein plötzliches Durchhellen der Lebenszusammenhänge, die im Stoff enthalten sind, durch die intuitive Ideenkraft, die Geistesschau des Genies? Ob wir es so oder so deuten, das Geheimnis bleibt, und wenn Genie haben göttliche Gnade ist, so ist, als Wirkungskraft des Genies, auch der Fund eines Stoffes Gnade.

Man kann dagegen das Talent daran erkennen, daß seine Bilder bloß stofflich mannigfaltig, nicht ideell einheitlich sind. Denn in seiner Stoff-Findung wirkt nicht der innere Zwang, der geheime Magnetismus von Idee und Motiv, sondern hier wird man nun mit Recht von Stoffwahl sprechen.

Was hat Heinrich Laube veranlaßt, in einer großen Romantrilogie, dem „Deutschen Krieg", den Stoff des Dreißigjährigen Krieges, darunter auch die Gestalt des Wallenstein, zu behandeln? Schiller stellte ihn in seinem Drama dar, aus innerer Nötigung; denn an Wallenstein und seinem Gegenspieler Max verkörperte er sein durch Kant ge-

klärtes Erlebnis des Realismus und des Idealismus. Aber wo gibt es in Laubes „Deutschem Krieg" derartige Beziehungen der Gestalten zu einer Idee, die Laube ja fehlte? Was reizte ihn also? Offenbar nur das Reichtbewegte, Chaotische, Gestaltenreiche, Katastrophale des Krieges, als Verstandesintrige und Handgemenge; dadurch fühlte sich der begabte Theatermann, der Bühnenfeldherr, angezogen. Es war ihm eine Aufgabe für den Techniker, nicht ein Stoff für den Dichter.

Auch gegenüber der langen Dramenreihe und der noch größeren Novellenfolge von Paul Heyse muß ich die Ansicht aussprechen, daß es sich hier in der Regel nicht um genialen Stoff-Fund aus Notwendigkeit, sondern um freie Stoffwahl handelt. Mag man in Dramen wie „Hadrian", in Novellen wie „L'Arrabbiata", so etwas wie eine Idee finden, so besitzt sie doch nicht jene persönliche Dynamik, die magnetisch von allen Seiten die Stoffteile anzieht und der entstehenden Kunstform den Charakter des Notwendigen gibt. Überschaut man gar die ganze Reihe der Dramen, so mutet sie wie ein Bilderbuch aus der Weltgeschichte an: Griechisches, römisches Altertum, deutsches Mittelalter, Frankreich unter Ludwig XIV. und in der Revolution, Italien und England usw. Ein gebildeter Geist stellt technisch bewältigten Stoff vor uns hin, eine historische Maskerade. Mit einer bewundernswerten Beweglichkeit versetzt er sich bald in einen modernen französischen König, bald in eine mythische Gestalt der Griechen. Er „deutet" psychologisch, d. h. ideenlos den „objektiven" Stoff, aber eben doch nur so, wie ihn ein gescheiter und wissender, in normaler Psychologie geschulter Geist deutet, wie ihn auch der gelehrte Historiker, wenn er daneben noch ein bißchen Künstler ist, deuten könnte. Er vermag nicht, durch die Kraft der Idee aus dem historischen Stoff neues Leben zu zeugen. Ebenso sind seine Novellen ideenlos und letzten Endes also tot; denn die Grundbegriffe der konventionellen Moral, die den Stoff beseelen sollen, sind keine Ideen.

Ebenso hat man bei Spielhagen oder bei Wildenbruch das sichere Gefühl, daß sie ihre Stoffe nicht genial, durch göttliche Gnade, finden, sondern sie suchend wählen. Verständige Berechnung äußerkünstlerischer Gesichtspunkte — Glanz des Kolorits, bewegte Handlung, „interessante" Charaktere u. dgl. — geben den Ausschlag, ohne daß bedacht wird, daß alles das der Dichter aus sich erzeugen muß, und daß auch die „interessanteste" Gestalt der Geschichte leer bleibt, wenn er sie nicht aus eigenem Erleben zu füllen vermag. Es ist nicht nötig, aus dem Antiquitätenkabinett der historischen Romane weitere Beispiele dafür zu bringen. Denn ein Stoff hat als solcher niemals irgendwelche Eigenschaften an sich, er hat nur Eigenschaften für seinen Dichter.

Damit ist zugleich auch die

IV. Frage: Die Fruchtbarkeit des Stoffes beantwortet. Durch die Popularästhetik wandern Ausdrücke wie: ein fruchtbarer, dankbarer, usw. Stoff. Man sagt: Wallenstein ist — oder war — ein dankbarer Stoff. Paul Heyse hat seine Kraft in den „Kindern der Welt" an einen unfruchtbaren Stoff vergeudet. Grundsätzlich von der gleichen Bedeutung ist die Redensart: Die Armut ist kein „poetischer" Stoff. Solche Äußerungen gehen auf eine rein materialistische, mechanistische Auffassung des Kunstschaffens zurück, als ob der Stoff für den Dichter, und nicht der Dichter für den Stoff die Kraftquelle wäre! Und doch könnte die einfachste Überlegung das Gegenteil beweisen. Wallenstein erscheint uns als ein „dankbarer" Stoff erst, seitdem ihn Schiller geformt hat. Der Stoff der „Kinder der Welt" war nur deshalb undankbar, weil Heyse, der von vornherein Fertige und Sichere, das Problem der Religion, das diesen Stoff beseelen sollte, nicht ringend erlebt hat. Für G. Keller im „Verlorenen Lachen" war der gleiche Stoff sehr fruchtbar. Wenn für Goethe, wie der „Werther" zeigt, der Typus des empfindsamen Jünglings ein dankbarer Stoff war, warum nicht auch für Franz Leuchsen-

ring, der durch seine Empfindsamkeit in gleiche schiefe Verhältnisse hineingeführt wurde, wie sie Goethe im „Werther" darstellt? Oder man mache sich einmal klar, wie dürftig an sich der Stoff war, den Kleist für seine Hermannsschlacht verwendete: eigentlich war ihm nur die Tatsache des Sieges über die Römer gegeben; die dramatische Spannung erzeugte er aus sich selber. Man vergißt zu gern: Stoff, wie alles im Leben, ist für den Dichter nicht an sich da, als „Welt", sondern nur als Stofferlebnis, Welt vom Ich durchdrungen.

Töricht aber vollends ist die Redensart von dem poetischen oder unpoetischen Charakter eines Stoffes. Hier hat schon Goethe die einzig richtige Antwort gegeben. Als am 5. Juli 1827 Eckermann bemerkte: Lord Byron habe sich im „Don Juan" keineswegs Skrupel gemacht, ob ein Gegenstand poetisch sei oder nicht, sondern er habe alles ergriffen und gebraucht, wie es ihm vorkam, bis auf die gekräuselten Perücken vor den Fenstern der Haarschneider und bis auf die Männer, welche die Straßenlaternen mit Öl versehen — da erwiderte Goethe: „Unsere deutschen Ästhetiker reden zwar viel von poetischen und unpoetischen Gegenständen, und sie mögen auch in gewisser Hinsicht nicht ganz unrecht haben; allein im Grunde bleibt kein realer Gegenstand unpoetisch, sobald der Dichter ihn gehörig zu gebrauchen weiß."

In der Tat: sobald ihn der Dichter gehörig zu gebrauchen weiß! Das heißt doch wohl: sobald der Stoff in Poesie umgesetzt, ganz in die Form einbezogen ist, nicht als bloßer Stoff erscheint. So wirken bei Zola in „Lourdes" die Krankheitsschilderungen unpoetisch, weil sie mit wissenschaftlicher Sachlichkeit als objektive Beobachtungen, als medizinisches Material mitgeteilt werden; schon ihre ausführliche Vollständigkeit weist ja auf das Wissenschaftliche, Unkünstlerische dieser Schilderungen hin. Sie haben keinen Symbolwert. Dagegen sind in der ersten Walpurgisnacht auch die unflätigsten Zoten poetisch, weil sie

Symbolwert haben: das Untertauchen des Faust in die Tiefen der Sinnlichkeit stellt sich darin dar. Oder man vergleiche die Elendsschilderungen in den Werken der deutschen Naturalisten, z. B. im „Papa Hamlet" der Firma Holz-Schlaf und bei Dostojewski. Bei den Naturalisten wirkt das Elend nur als Stoff, d. h. unpoetisch, weil diese Schriftsteller ja wunder was sich einbilden, dieses Stoffreich in die deutsche Literatur einbezogen zu haben; sie sind sozusagen Lumpensammler, für die die Lumpen als solche Wert haben. Bei Dostojewski aber wirkt das Elend poetisch, weil durch die Lumpenfetzen der weiße und abgehärmte Leib der leidenden Kreatur hindurchschimmert. Damit aber sind die Lumpen nur die Darsteller von etwas Geistigem, des Welterlebnisses eines Ich, sie sind zu Symbolen geworden. Dieses Geistige läßt uns vergessen, wie häßlich sie sind und wie übel sie duften, während wir vor den Lumpenhaufen der Naturalisten und den Krankheitsdünsten Zolas die Nase zuhalten.

II. STOFFQUELLEN

Man hört oft das Klagelied von der Armut des heutigen Geschlechtes an interessanten, großen und dankbaren Stoffen: Goethe hat uns den „Götz" und den „Faust" vorweggenommen, Schiller den „Wallenstein" und den „Wilhelm Tell", Grillparzer die „Sappho" und die „Medea"! Und auf wieviel Stoffe hat nicht Shakespeare die Hand gelegt, und uns armen Nachgeborenen bleibt nichts als das Nachsehen! Was Wunder, wenn wir heute nicht auch solche Meisterwerke schaffen wie Goethe, Schiller, Grillparzer oder Shakespeare, nachdem uns diese die besten Motive vor der Nase weggekapert haben!

Dazu ist zu sagen, daß in der Tat wohl die Zahl der Grundformen dichterischer Stoffe, wie die Zahl menschlicher Grundbeziehungen, beschränkt ist. Ein Beweis dafür liegt in der Tatsache, daß dieselben Grundmotive in verschiedenen Werken der Weltliteratur sich wiederholen,

so die Pflicht des Sohnes, an der Mutter und ihrem Buhlen den erschlagenen Vater zu rächen (Orestes — Hamlet); das Romeo und Juliamotiv (Shakespeare und G. Keller); das Iphigeniemotiv (Euripides und Goethe); das Motiv des Verbrechers aus Verletzung des Rechtssinnes (Schillers Karl von Moor; Kleists Michael Kohlhaas); das Motiv der Künstlertragik (Goethes „Tasso"; Hölderlins „Empedokles"; Grillparzers „Sappho" und — in weitbemessenem Abstande — Hauptmanns „Einsame Menschen" und „Gabriel Schillings Flucht"); das Motiv der Herrscherliebe (Grillparzers „Jüdin von Toledo" und Hebbels „Agnes Bernauer") usw.

Aber gerade diese Beispiele beweisen doch auch, daß ein späterer Dichter, wissend oder unwissend, einen Stoff, den schon ein früherer in einem berühmten und bedeutenden Werke bewältigt hatte, wieder aufgreifen und daraus ein neues bedeutendes und berühmtes Werk schaffen kann. Warum konnte er das? Offenbar, weil er ein neues, starkes Erlebnis durch den alten Stoff auszudrücken vermochte, so daß eben ganz einfach etwas Neues entstand. Es kommt also auch hier nicht auf die objektive Natur des Stoffes an, sondern auf den Dichter, der ihn findet; nicht auf die Welt, sondern das Ich.

Denn in Wahrheit, und an sich betrachtet, liegen auch für den heutigen Dichter Stoffe wie Kieselsteine so zahlreich auf allen Straßen; er muß sie nur zu sehen und aufzuheben wissen, und er muß die Gabe des Christuskindes der Legende besitzen, den Straßenlehm zum Singvogel zu formen und ihn auffliegen zu lassen. Wer jemals einen Blick in jenes lange Verzeichnis dramatischer Stoffe geworfen hat, das sich Grillparzer angelegt, der wird nicht über Mangel an Stoffen klagen. Warum gehen die Stoffarmen nicht hin und schreiben aus diesen Listen Grillparzers einen Stoff um den andern in Dramen um? Es sind höchst „dankbare" darunter, Stoffe, die jedes Theaterblut entzünden müßten und Gelegenheit zur Entfaltung

reichsten Bühnenlebens böten: Spartakus, Hannibal (der ja doch durch Grabbe kaum gestaltet ist), Samson, Krösus, Marino Falieri, Kassandra usw. Warum sollen diese Stoffe an sich nicht gerade so groß und fruchtbar sein wie Wallenstein oder Götz, nicht fruchtbarer als Tasso oder die Natürliche Tochter? Es ist also wirklich so: das Leben, das gegenwärtige wie das vergangene, ist an sich für den heutigen Dichter noch so reich an Stoffen wie für den vor tausend oder hundert Jahren. Aber er muß den Zauberstab besitzen, die Quellen im Felsen fließen zu machen. Das Aufdecken solcher Quellen nun kann grundsätzlich betrachtet, auf doppelte Art geschehen:

I. Als Erfindung neuer Stoffe oder Fabeln durch die Phantasiekraft.

II. Als Findung von bereits in der Welt vorgebildeten Stoffen oder Fabeln.

Diese bereits vorgebildeten Stoffe können aus drei Quellen geschöpft werden:

1. Aus unmittelbarer Erfahrung der Gegenwartswirklichkeit („Aus dem Leben").

2. Aus Aufzeichnungen früherer Zeit (Geschichtswerken, Briefen, Memoiren u. dgl.).

3. Aus Werken früherer Dichter.

I. Stofferfindung.

Die erfindende Kraft der Phantasie ist, wie früher (S. 18) gezeigt worden ist, keine absolute in dem Sinne, daß sie materiell Neues schafft; auch die kühnsten und seltsamsten Fabelgestalten sind, quantitativ, mechanistisch betrachtet, bloß Zusammensetzungen aus Gegenständen oder Teilen von Gegenständen, die in der Wirklichkeit bereits vorkamen, und das Hervorbringen der Phantasie ist im besten Falle ein Analogieverfahren. Geistig freilich betrachtet, schafft sie doch Neues: die Gestalt des Pegasus ist nicht nur eine Addition von Roß und Adlerflügeln, sondern der Ausdruck des Dichtererlebnisses.

So besteht auch bei der Stofferfindung im Dichtwerk die Tätigkeit der Phantasie nicht darin, neue Stoffelemente aus dem Nichts zu zaubern, sondern darin, die aus der Welt durch unmittelbare Erfahrung, durch Lesen oder Hören geschöpften Einzelzüge zu verknüpfen, wobei die Idee als organisierende Leitkraft wirkt, um durch das neue Gebilde, das so entsteht, das Erlebnis auszudrücken. Je weniger an dieser Tätigkeit Intellekt und Schaffenswille beteiligt sind oder scheinen, je mehr sie sich als ein schlafwandlerisches Spielen darstellt, um so mehr wird die entstandene Fabel den Eindruck des Lebendigen, innerlich Zusammenhängenden, Notwendigen machen, sie wird schlechthin *geglaubt*, während wir im anderen Falle das Entstandene als starre Konstruktion empfinden, die uns wohl verstandesmäßig interessieren mag, aber nicht menschlich ergreifen und anziehen kann. Auf die erste Art werden Symbole und Mythen gewoben, auf die zweite Allegorien verfertigt.

Im einzelnen Falle ist es freilich ungemein schwierig, ja oft unmöglich, die Stofferfindung nachzuweisen, weil wir, auch wo wir über das Leben eines Dichters vorzüglich unterrichtet sind, die Bildungszuflüsse und Erfahrungsquellen doch allzu wenig kennen. Man muß sich davor hüten, aus dem Fehlen einer Angabe über eine Stoffquelle sofort auf Stofferfindung zu schließen. Ja, wir sehen gerade, wie Dichter mit starker, origineller Phantasie, z. B. G. Keller, immer wieder bereits vorgebildete Stoffelemente oder Motivkomplexe in das Gewebe der Erfindung einschlingen. So scheint Keller die Fabel der „Drei gerechten Kammacher", soweit wir bis heute zu urteilen vermögen, in ihren wesentlichen Motiven frei erfunden zu haben (denn Hoffmanns Serapionsnovelle „Meister Martin der Küfner und seine Gesellen" kann man nicht als Stoffquelle bezeichnen, weil die verwandten Züge zu allgemein und zu dürftig sind). Daß die blutleere Gerechtigkeit die Menschen ins Unglück treibt, indem die vergewal-

tigte Natur sich an ihnen rächt, das ist eine Idee, die Keller nicht (wie C. F. Meyer berichtet) bei Bayle hätte gelesen haben müssen, um die Novelle zu schreiben; denn sie ist ja sein eigenes Gedankenerlebnis. Die Entwicklung des Stoffes und der barocke Ausgang ist damit gegeben. Eine Erfindung seiner Augenbegabung ist es, daß die drei Gerechten gerade Kammacher sind (Verfertiger von Werkzeugen zum Recht- und Gerechtmachen von Verworrenem, Kämmen mit regelrecht eingeschnittenen und gleichen Zähnen — es besteht eine innere Verwandtschaft zwischen Beruf und Charakter!). Aus der Gerechtigkeit fließt der berechnende Zug, der Geiz. Der ihn am wenigsten hat, am wenigsten Kammacher, am meisten noch Naturmensch ist, führt die Braut heim. Ein Symbol, ein Mythos ist so entstanden; längst ist ja der Ausdruck „ein gerechter Kammacher" zum Sprichwort geworden.

Aber nun sind auch hier bereits vorgebildete Stoffelemente der literarischen Überlieferung und der unmittelbaren Erfahrung magnetisch in den Erfindungsprozeß einbezogen worden. Aus der literarischen Überlieferung stammt das Motiv von den geistreichen Blödsinnsreden der Züs Bünzlin, das bei Rabelais (im „Gargantua"), und bei Tieck (in den „Reisenden" und dem „Alten Buch") vorgebildet ist, sowie das Motiv von Züs' altjüngferlicher und gemütloser Sammelwut, das ähnlich Jean Paul z. B. im „Schulmeisterlein Wuz" verwendet hat. Aus der unmittelbaren Erfahrung stammt die Kenntnis des Handwerksburschenwesens und der blaustrümpfigen Geschwätzigkeit im Berliner Varnhagenkreise. Und so wird es auch mit anderen Motiven der Novelle sein: sie sind irgendwoher aufgenommen, und das Ganze ist doch neu und originell.

Am besten hat Keller selber einmal die Phantasietätigkeit der „Originalgenies" in einem Briefe an Hettner vom 26. Juni 1854 charakterisiert: „Viele Witze und Motive, Fabeln, Anekdoten usw. werden von den Volksschichten gepflegt und gehandhabt, kommen in die Mode in Bauern-

wie in Studentenkneipen, Werkstätten und Marktplätzen, verschwinden hier und tauchen dort wieder auf und schwimmen in der Luft umher. Nun kommt so ein Originalgenie ... und ... schreibt sich derlei Witze hinter das Ohr und bringt sie als nagelneu und urkräftig glücklich zum Drucke, während dieselben schon vor Jahrtausenden vielleicht längst in klassischen Gedichten aufgeschrieben wurden. So gibt es Dinge der verschiedensten Art, welche sich das Volk immer wieder erzählt, z. B. erotische Anekdoten, die Boccaccio klassisch geformt, aber nicht erfunden hat, welche vielmehr schon in Indien gang und gäbe waren.... Und das Ganze des poetischen Stoffes befindet sich in einem merkwürdigen oder vielmehr sehr natürlichen fortwährenden Kreislaufe. ... Mit einem Worte: es gibt keine individuelle souveräne Originalität und Neuheit im Sinne der Willkürgenies und eingebildeten Subjektivisten. ... Neu in einem guten Sinne ist nur, was aus der Dialektik der Kulturbewegung hervorgeht. So war Cervantes neu in der Auffassung des Don Quixote."

II. Stoffindung.

1. Die Gegenwartswirklichkeit als Quelle. Die unmittelbare Gegenwartswirklichkeit als dichterische Stoffquelle wird besonders in Zeiten des sogenannten Realismus oder Naturalismus angepriesen und ausgeschöpft. Im 19. Jahrhundert beginnt diese Quelle, von vereinzelten Vorläufern abgesehen, allgemein zu fließen, nachdem die Vorratshäuser der Weltliteratur und der Volkssage und der durch ihre Schätze befruchteten Phantasie, aus denen die Romantiker sich bereichert, geleert waren: etwa um 1830. Gotthelf beginnt die Reihe seiner Romane und Novellen aus dem Berner Bauernleben, Immermann schreibt seine Oberhofgeschichte, Auerbach schöpft den Schwarzwald, Melchior Meyr das „Ries", Otto Ludwig die thüringische Kleinstadt, Fritz Reuter Mecklenburg, Storm die friesische Stadt und Landschaft, Theodor Fontane die Mark und

Berlin aus usw. Es entstand eine sogenannte Heimatdichtung.

Die Frage, die hier aufzuwerfen ist, ist das Problem der Distanz. Sie bestimmt wesentlich das Werturteil. Zwei Gesichtspunkte sind hier klar zu scheiden: der volkskundliche und der künstlerische.

Man begreift, daß ein Geschlecht, das, wie die Menschen um 1830 und später, durch die Stoffleere und Leblosigkeit der spätromantischen Literatur, etwa der leerlaufenden Novellenmühle Tiecks, gelangweilt und ausgehungert war, die Wirklichkeitsfülle der realistischen Gegenwartsdichtungen als köstlichstes Neuland jubelnd begrüßte. Natur-, Kindheits- und Heimatgefühle, Urtriebe der Bodenständigkeit triumphierten über die haltlose Sehnsucht nach einer glänzenden und unbekannten Ferne. „Was willst du in die Ferne schweifen. ...“ Sie tun es immer wieder, wo der großstädtisch entwurzelte, geschäftlich gehetzte, wissensmüde Mensch von heute ein tüchtiges Stück ursprünglichen Lebens vor sich erblühen sieht. Es ist der gleiche seelische Zustand, der die Menschen auch in die Natur und auf das Land hinaustreibt.

Aber nun soll man die Fülle gewachsenen Volkslebens, Frische der Landschaft, Reichtum eigenartiger Sitten und Gebräuche, Eigentümlichkeit der Menschen usw. nicht schon als künstlerische Vorzüge der Dichtung nehmen. All das ist nur der volkskundliche Grund- und Urstoff, aus dem erst das Gewebe des Kunstwerks, der Menschen, ihrer Konflikte, ihres Handelns, zu verfertigen ist. Es spricht für die volkskundliche Echtheit von Immermanns „Oberhof“ oder Meyrs „Erzählungen aus dem Ries“, daß die Verfasser in seitenlangen Schilderungen volkstümliche Gebräuche beschreiben; aber diese Schilderungen bleiben doch bloß Welt, Stoff für volkskundliche Abhandlungen und Idiotika. Meister, wie Gotthelf oder Reuter, haben solche Stauungen bloßen Wirklichkeitsstoffes vermieden, ohne daß ihre Werke an unmittelbarem Gehalt ärmer ge-

worden wären. Auch gegenüber diesen Stoffmassen soll der Dichter völlig Eigenherrscher sein, nicht von der Welt sich unterjochen lassen, sondern frei mit ihr schalten. Wo er die „Wirklichkeit", d. h. die Welt, einfach abschreibt, ist er nicht Realist, sondern Kopist, nicht mehr Dichter und Künstler, d. h. Schöpfer, sondern Knecht und Handwerker. Wie sehr all sein Wirklichkeitsstoff Welt, d. h. Konvention, ist, sieht man daran, daß sich in dieser Literatur ewig dieselben Motive und Motivgruppierungen wiederholen, z. B. die Kämpfe der Liebe gegen den Willen der Eltern; schließlich gibt es überhaupt keine richtigen Konflikte mehr, keine Verwicklungen, sondern der Lebensfaden normaler Alltagsmenschen schnurrt vor uns ab. Daher veralten auch von den sich ernst gebenden Dichtungen keine so rasch wie die sogenannten Heimatwerke. Nur die Gelehrten, die sie wissenschaftlich ausbeuten, und die Angehörigen der betreffenden Landschaft, die ihr Heimatgefühl daran erfrischen, bleiben ihnen treu, aber beide nicht aus künstlerischen Gründen. Es handelt sich hier darum, den Stoff als Stoff zu nehmen und seine Masse durch die Idee des Erlebnisses zum Schmelzen zu bringen, um Kunstgestalten daraus zu erzeugen.

Dies gilt auch in dem Falle, wo der Dichter aus der Gegenwart nicht nur volkskundliche Ur- und Grundverhältnisse entnimmt, sondern Menschen und menschliche Konflikte, losgelöst von dem Naturboden. Es ist auch hier falscher Realismus, die Linien der „Wirklichkeit" sklavisch nachzuzeichnen, etwa im Sinne von Hauptmanns Drama „Einsame Menschen", das der Verfasser denen widmete, „die es gelebt haben". Die Analyse des Stofferlebnisses Kellers bei der Romeo und Julianovelle hat ergeben, wie die Ideedynamik eines ursprünglichen Dichters einen Stoff anzieht und umwandelt, d. h. neu schafft. Geschieht diese Umwandlung und Neuschöpfung nicht, gebärdet sich der Schriftsteller als bloßer Kopist fremder Wirklichkeit, so bleibt sein Werk Welt. So entstehen „Schlüsselromane",

wie Ludwig Ganghofers „Sünden der Väter", in denen der Kundige Münchener Verhältnisse und Personen der siebziger Jahre erkennt, z. B. den unglücklichen Lyriker Heinrich Leuthold unter der (wegen Schillers Söldnerpaar im „Tell" durchsichtigen) Maske des Frieshardt. Neugierde der nur stofflich Lesenden, Sensationslust der irgendwie stofflich Beteiligten und Schadenfreudigen feiern an solchen Werken ihre Orgien. Es ist auch kein Lob, wenn in naturalistischen Werken Einrichtungen der Gegenwartswirklichkeit deutlich erkennbar übernommen werden, so daß die Wissenschaft dann die Aufgabe der Nachprüfung auf sich nimmt, wie die Juristen den Fall der Rose Bernd unter ihre Lupe gelegt haben. Das beweist nur, daß die Dichtung aus ihrem Bezirk der Vergeistigung des Stofflichen abgeirrt ist.

Aber freilich, nicht nur Kestner und Lotte, sondern auch andere Leser haben sogar Goethes „Werther" als eine Art Schlüsselroman aufgefaßt, weil der Stoff aus der tatsächlichen Gegenwart und aus bekannten Vorkommnissen entnommen war, und die Goethephilologie scheint ihnen recht zu geben, indem sie mit Sorgfalt und Fleiß die Beziehungen zwischen dem wirklichen Sachverhalt als Stoffquelle und der dichterischen Gestaltung im Werk untersucht und festgestellt hat, daß die Fabel des Romans im wesentlichen aus drei Quellen — Goethe und Lotte Buff, Jerusalem, Goethe und Maximiliane Brentano — gespeist worden ist. So entsteht die Frage, ob die Erforschung und Feststellung der Urbilder einer vom Dichter geformten Welt ein ernsthaftes und fruchtbares wissenschaftliches Problem sei.

Diejenigen sind nicht selten, die in der Aufstellung und Beantwortung dieser Frage nur die Befriedigung einer müßigen und unbefugten Neugierde, äußerlichen Historismus, törichte Spielerei sehen, und es ist sicher, daß die Literaturgeschichte mit derartiger Afterwissenschaft oft und ergiebig gesündigt hat, und daß manche Forscher nur deswegen so ausführlich über die Stoffgeschichte eines Wer

kes sprechen, weil sie über das Werk als Kunstform nichts oder nur Unzulängliches wissen. Gewiß ist auch zuzugeben, daß der ästhetische Genuß und die gedankliche Bereicherung, die uns ein Dichtwerk schenken kann, nicht dadurch gesteigert werden, das wir die Herkunft seiner Gestalten kennen. Der „Werther" oder „Grüne Heinrich" bedeuten uns nicht mehr, wenn wir wissen, wer oder was dahintersteckt. Wir müssen von dem Kunstwerk fordern, daß die in ihm dargestellte Welt von der Seele des Künstlers völlig abgelöst sei, wie das Kind von der Mutter, ein Individuum für sich, nach eigener Gesetzmäßigkeit lebend, um ihren eigenen Mittelpunkt kreisend, und nur aus sich selber deutbar und erlebbar.

Aber wir haben es in der Literaturwissenschaft nicht mit der Psychologie des künstlerischen Genusses zu tun, sondern mit der deutenden Erkenntnis des dichterischen Kunstwerks und den Bedingungen seiner Entstehung. Und da kann die Frage nach den Urbildern dichterischer Gestaltung zu wissenschaftlicher Erkenntnis führen, sobald sie nicht sinnlos und schematisch gestellt und mechanisch beantwortet wird, sondern Stellung und Beantwortung der Frage nach dem dichterischen Gegenstand abgestuft und als Beitrag zum Formproblem aufgefaßt wird. Eine ganze Stufenreihe von Möglichkeiten des Abstandes zwischen Urbild und dichterischer Gestalt ergibt sich, an deren einem Ende der fast völlig aus den bloßen Allgemeinvorstellungen seines Innern schöpfende Romantiker, an deren anderem der nach möglichster Genauigkeit der Einzelvorstellungen strebende, also die Sinnenwirklichkeit abschreibende Naturalist steht, während der klassische Dichter als Idealrealist die Mitte hält — um Namen zu nennen: Hölderlin, Liliencron, Keller.

Hölderlin, psychologisch betrachtet nervenzart, nach innen gerichtet, wirklichkeitsscheu, weltanschaulich ein Idealist (nur die Idee ist ihm das Wesen, das Sinnenbild Schein), arbeitet in seinen Werken mit weiter Distanz von

der Sinnenwirklichkeit und läßt nur abstrakte, weichumrissene und blasse Schattenbilder an uns vorüberschweben. Und dennoch schafft seine Phantasie nach Urbildern, die dem Kundigen deutlich, wenn auch aus weiter Ferne und durch dichte Schleier getrennt, hervorschimmern: im „Hyperion" das Klosterschulleben in Maulbronn, das Studium der Alten, Fichte, die Not Deutschlands, Süsette Gontard; im „Empedokles" Fichte. Aber alles ist sublimiert, abstrahiert, das Individuell-Zufällige des sinnlichen Lebens völlig ins Typisch-Gesetzmäßige des geistigen Begreifens ätherisiert.

Dagegen Liliencron. Ein bloßer impulsivster Sinnenmensch, dem Augenblick völlig hingegeben, ohne Denk- und Ideenkraft, d. h. ohne die Fähigkeit, die Sinneneindrücke in neuwertige Denkgebilde umzuwandeln und aus ihnen umfassendere geistige Gebäude mit eigenem Grundriß zu erbauen. So läßt er sich ganz von der äußeren Wirklichkeit seines Lebens beherrschen. Sie, als eine Welt des Zufalls und der sinnlichen Einzelbilder, diktiert ihm Inhalt und Form seiner Werke, Stoff und Ablauf des Geschehens. Seinen „Poggfred" hat er selber ein „kunterbuntes" Epos genannt, weil er, ohne inneres Formgesetz, alles darin aufnahm, was ihm der Wechsel der Tage zutrug. Auch seine Romane sind so „kunterbunt", er selber und Gestalten und Verhältnisse seiner Umgebung erscheinen, zum Greifen nah, in ihnen. In „Leben und Lüge" macht er nicht einmal den Versuch, die geographischen und biographischen Tatsachen zu verschleiern. Sein Held hat wie er in Kiel die Gelehrtenschule besucht, als Leutnant in Mainz gedient, die Kriege von 1866 und 1870/71 mitgemacht; sein eigenes Kriegstagebuch ist eingelegt, seine eigenen Klagen über Schriftstellerelend ertönen: Individualismen, deren typischen Gehalt der Verfasser nicht hervorzuheben vermochte. Welt, mithin künstlerisch belanglos.

Keller ist der Idealrealist. Ein Sinnenmensch und ein

Denker zugleich. Die mit religiöser Inbrunst verehrte Natur ist seine Anschauungsquelle und die Leiterin seines Denkens. So gibt es für ihn kein Schaffen, als aus dem Grundstoffe der Natur (zu dem er auch die natürlich gewachsene Volkskultur rechnete). Die Notwendigkeit genauer Erfassung des Urbilds ist damit für ihn gegeben. Aber er bleibt nicht bei den gegebenen Zufälligkeiten (für das konventionelle Urteil Zufälligkeiten!) der individuellen Umrisse stehen. Er hat ja selber das peinliche und geistlose Abzeichnen der Außenseite der Dinge verspottet an einer bekannten Stelle der „Mißbrauchten Liebesbriefe". Die Natur ist ihm wirklich noch die „Gebärende", nicht erstarrte Gestalt, die unwidersprechlich als solche übernommen werden muß, wie sie in falscher Ehrfurcht der „Naturalist" Liliencron übernimmt, sondern bildende Kraft, die er in den gewordenen Gestalten wirken sieht und in seinem eigenen Schaffen walten läßt. So dringt er geistig in den Sinn der Gestalten ein und offenbart das Gesetz ihrer geschichtlich-natürlichen Bedingtheit, ihr notwendiges So-Sein, die Kausalität von Charakter und Schicksal, das Verwobensein des Einzelnen ins Gewebe des Ganzen. Er nennt das „wesentlich" schreiben und rühmt als seinen Meister Shakespeare: dieser schildere die Welt nach allen Seiten hin durchaus einzig und wahr, wie sie ist, „aber nur, wie sie es in den ganzen Menschen ist, welche im Guten wie im Schlechten das Metier ihres Daseins und ihrer Neigungen vollständig und charakteristisch betreiben und dabei durchsichtig wie Kristall, jeder vom reinsten Wasser in seiner Art". Daher beherrsche er die Welt des Ganzen und Gelungenen in seiner Art, d. h. wie es sein soll. In der wirklichen Welt sei dieses „wesentliche Leben" schon da, nur niemals da, wo wir eben sind oder dann, wann wir leben. „Es gibt noch verwegene schlimme Weiber genug, aber ohne den schönen Nachtwandel der Lady Macbeth und das bange Reiben der kleinen Hand."

Es gilt also, die Natur zu belauschen, aber sie nicht in

der zufälligen Gestalt des Jetzt und des Hier wiederzugeben. So hat Keller die Gestalt seiner Lydia im „Pankraz" nach seiner Berliner Geliebten Betty Tendering geschaffen: ihr hat er den hochmütigen Stolz des schönen Weibes abgelauscht, das die Männer sich zu Füßen sehen will, den Zorn der verletzten Eitelkeit, wie Pankraz ihr diesen Dienst der Huldigung nicht leistet, das tändelnde Spiel mit ihm zur Bestrafung seiner Verstocktheit. All das ist wesentliches Leben, psychologische Gesetzmäßigkeit. Das Wesentliche zu steigern, es als Ganzes erscheinen zu lassen, rückt er nun das Phantasiegebilde von der Wirklichkeit ab, erhöht Lydia zur Tochter eines englischen Gouverneurs in Indien (Betty Tendering war eine wohlhabende Rheinländerin aus bürgerlicher Familie mit zur Hälfte adeliger Abstammung), erniedrigt sich selber in Pankraz zum Unteroffizier in den englischen Kolonialtruppen und Schreibergehilfen des Gouverneurs. Damit ist der gesellschaftliche Abstand zwischen beiden größer, der Zorn der verschmähten Lydia begreiflicher, ihr Katz-Maus-Spiel verständlicher, ihre Herzlosigkeit kann sich ausgeprägter und einseitiger geben. All das aber ist nicht „Berichtigung" der Natur, sondern Erkennen ihres Gesetzmäßigen, das nur zufällig „da, wo wir eben sind, oder dann, wann wir leben", nicht in dieser Reinheit und Fülle zutage tritt.

So wird man sich also bei diesem Dichtertypus, im Gegensatz zu dem reinen Naturalisten der Art Liliencrons, davor zu hüten haben, zu sagen: die und die Gestalt seines Werkes ist jene Wirklichkeitsgestalt. Kellers Grüner Heinrich ist nicht der Dichter, seine Mutter nicht Kellers Mutter. Goethes Werther ist weder Goethe noch Jerusalem, seine Lotte nicht Lotte Buff usw.

2. Geschichtliche Stoffquellen. Der Begriff Geschichte im heute noch meist gebräuchlichen Sinne ist eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts. Während die Aufklärung, stolz auf den menschengeschaffenen Bildungsbesitz der

Neuzeit, die Erscheinungen der Vergangenheit nach dem allmächtigen Vernunftbegriff bewertete, nach der Zweckfrage ihre ursächlichen Verknüpfungen erklärte und den „Geist der Zeiten" zu erfassen suchte, indem sie die Zeiten sich im eigenen Geist des Beurteilers bespiegeln ließ, wie Goethe es im „Faust" ausgedrückt hat, befliß sich das 19. Jahrhundert, vornehmlich seit Herder, größerer Demut. Mit wachsender Entrechtung der Ideenkraft des Ich machte es den forschenden Geist mehr und mehr zum rastlosen Sammler, kritischen Beurteiler und mehr oder weniger geschickten Redaktor der Urkunden vergangenen Lebens, um so zu erfahren, „wie es wirklich gewesen sei", und es entwickelte sich die Methode dieser positivistischen Geschichtswissenschaft zu immer größerer Schärfe, so daß es geradezu als ein Tadel gelten mußte, ja als der Vorwurf bewußter Fälschung, wenn es von einem Geschichtschreiber hieß, er besitze Phantasie. Das Ideal dieser Geschichtschreibung ist somit die reine, idee- und urteilslose, nur kritisch gesichtete Sammlung von Urkunden mit bloß äußerlich-formal verbindendem Texte.

Auf die Entwicklung der geschichtlichen Dichtung, d. h. der Dichtung mit geschichtlichen Stoffen, hat diese Schärfung des positivistischen Standpunktes der Geschichtswissenschaft geradezu verheerend gewirkt. Weder das 17. noch das 18. Jahrhundert kennt die geschichtliche Dichtung in dem Sinne, daß die Dichtung die Dienerin der Geschichtswissenschaft in der Darstellung vergangener „Wirklichkeit" sein will. Die „geschichtlichen" Romane der zweiten Schlesischen Schule häufen nur antiquarische Stoffmassen zusammen, um die seelenlose Dürftigkeit des inneren Erlebens des Dichters und seiner Menschen zu verhüllen, wie man, seit Ludwig XIV. das Haar ausfiel, die Kahlköpfe mit Allongeperücken umkleidete. Wieland bediente sich, z. B. im „Agathon", vergangener Kulturerscheinungen als Stoffquelle, aber nicht, um darzustellen, wie die Vergangenheit wirklich gewesen sei, sondern nur als

gefällige und farbige Maskeraden für seine sittlich-erzieherischen Ideen. So hielt es Lessing im „Nathan", und nicht wesentlich verschieden davon sind Goethes „Götz von Berlichingen", „Clavigo" und „Egmont". Der geschichtliche Stoff ist ihm nicht Zweck, sondern nur Mittel zur Darstellung seines eigenen weltgeschichtlichen Ich, die geschichtliche Gestalt bedeutet ihm nur einen Symbolwert. Noch Novalis' „Heinrich von Ofterdingen" ist aus dieser Auffassung hervorgewachsen.

Die Romantik aber begründet nun, hier den Spuren Herders folgend, den geschichtlichen Sinn des 19. Jahrhunderts und setzt sich in ihrem weiteren Verlauf die getreue und vorurteilslose Erfassung der individuellen geschichtlichen Erscheinung in der Besonderheit ihrer gewachsenen Gestalt und der sie umgebenden geistigen Atmosphäre zum Ziel. Das Mittelalter, von der Aufklärung verachtet, steigt als selbständige und wertvolle Kulturmacht neben und bald über das klassische Altertum, die Literaturen der ganzen Welt werden durchforscht, und die Charakteristik gilt den Brüdern Schlegel als wichtiger denn das Werturteil (man war ja noch, dank der Klassik, im axiomatischen Besitze sicherer ästhetischer Maßstäbe, ohne daß man den Besitz zu betonen oder sich seiner bewußt zu sein brauchte).

Das war zunächst eine wissenschaftliche Entwicklung und ein Problem der Kritik. Die dichterische Darstellung geschichtlicher Stoffe aber geriet nun damit in einen seltsamen Zwiespalt, der, anfänglich nicht beachtet, im Laufe der Jahrzehnte immer größer wurde, bis er zuletzt die historische Dichtung verschlang. Zum erstenmal deutlich wahrnehmbar bricht er in Arnims historischem Roman „Die Kronenwächter" (I. Teil 1817, II. Teil 1854 erschienen) auf. Arnim schildert darin auf Grund der Waiblinger Chronik von Wolfgang Zacher aus den Jahren 1666—1670 und anderer geschichtlicher Quellen wie Sebastian Schärtlins Selbstbiographie, Erasmus' Gespräche, deutsches Le-

ben um 1500. Also als Historiker. Und zugleich als Dichter, als Deuter der „Heimlichkeit der Welt, die mehr wert in Höhe und Tiefe der Weisheit und Lust, als alles, was in der Geschichte laut geworden". „Dichtungen sind nicht Wahrheit, wie wir sie von der Geschichte und dem Verkehr mit Zeitgenossen fordern, sie wären nicht das, was wir suchen, was uns sucht, wenn sie der Erde in Wirklichkeit ganz angehören könnten, denn sie alle führen die irdisch entfremdete Welt zu ewiger Gemeinschaft zurück." Es ist die Genieidee der Romantik, die hier triumphierend in die geschichtliche Dichtung den Einzug hält: der Dichter, als intuitiver Geist, ist der unmittelbare Schauer und Künder des ewigen göttlichen Geheimnisses in den verlorenen Resten seiner irdischen Erscheinungsform. So schrieb Arnim, im Hochbewußtsein romantischer Geistesherrlichkeit wie bei der Erneuerung der Lieder des „Wunderhorns", den ersten Teil seines Romans, ohne je den Hauptschauplatz, Waiblingen, gesehen zu haben. Als er drei Jahre nach Erscheinen desselben vor dem Tore von Waiblingen stand, erlitt er eine Enttäuschung: „Es sah mir ganz anders aus, als ich es mir gedacht habe. Da ließ ich weiter fahren nach Schorndorf; es muß so gewesen sein, wie ich es mir dachte, dreihundert Jahre ändern viel". Der Romantiker weiß es besser als die Wirklichkeit, und wo die Wirklichkeit nicht zum Phantasiebilde stimmt, flüchtet er sich zum Phantasiebilde. Aber — warum schöpft er denn so eifrig und treu die Urkunden der Wirklichkeit aus?

Der innere Widerspruch reicht weit in die geschichtliche Dichtung, vor allem die Prosadichtung des 19. Jahrhunderts herunter. Immer wieder däucht sich der Dichter Deuter und Darsteller vergangenen Lebens zu sein, der die Wahrheit der Geschichte tiefer und richtiger erfaßt hat, als der wissenschaftliche Geschichtschreiber. So betont Hermann Kurz in der Vorrede zur ersten Ausgabe von „Schillers Heimatjahren" (1843) das Chaotische, Lük-

kenhafte und absichtlich Irreführende der wissenschaftlichen Geschichtschreibung; der Dichter aber kennt den in den uralten Sagen waltenden „unbewußten Geist der Völker", er vermag den grauen Umrissen Farbe und Leben zu leihen, er ist der „hellsehende Geschichtschreiber". Aber schon ein Dutzend Jahre später erscheint bei Scheffel der romantische Glaube an die überlegene Wahrheitskraft des Dichters durch intellektuellen Skeptizismus zerfressen. In der Vorrede zum „Ekkehart" (1855) stellt er wohl den Künstler neben dem Archäologen und dem Historiker als denjenigen hin, der spielend aus ein paar verlorenen Stücken eines zertrümmerten Mosaikfußbodens das Viergespann, das darauf abgebildet war, auf einem Blättchen Papier wieder erstehen läßt, und den historischen Roman nennt er „ein Stück nationaler Geschichte in der Auffassung des Künstlers". Aber wie skeptisch klingt es, wenn er weiter bekennt: „Auf der Grundlage historischer Studien das Schöne und Darstellbare einer Epoche umspannend, darf der Roman auch wohl verlangen, als ebenbürtiger Bruder der Geschichte anerkannt zu werden, und wer ihn achselzuckend als das Werk willkürlicher und fälschender Laune zurückweisen wollte, der mag sich dabei getrösten, daß die Geschichte, wie sie bei uns geschrieben zu werden pflegt, eben auch nur eine herkömmliche Zusammenschmiedung von Wahrem und Falschem ist, der nur zuviel Schwerfälligkeit anklebt, als daß sie es, wie die Dichtung, wagen darf, ihre Lücken spielend auszufüllen."

Dieser trüblächelnde Kleinmut war nur die Wirkung jenes inneren Widerspruches. Trotz dem Glauben an die intuitive Wahrheitskraft des genialen Dichters hatten die Darsteller geschichtlicher Stoffe, Wilhelm Hauff, Wilibald Alexis u. a., mit wachsendem Eifer und steigender Gewissenhaftigkeit die Urkunden durchforscht, um jene „höhere Wahrheit" zu untermauern, ja in Einleitungen und Anmerkungen, zum Teil im Texte selber die Zeugnisse gelehrten Fleißes wörtlich angeführt. Und hatten es doch

nicht verhindern können, daß sie, in der Meinung, das Walten des Weltgeistes in der Geschichte aufzuspüren, im besten Fall nur die Ideen ihrer Person und ihrer Zeit in den geschichtlichen Stoff hineingetragen hatten. Ein Meister der geschichtlichen Novelle, C. F. Meyer, sprach das 1888 unverhohlen aus: „Je n'écris absolument que pour réaliser quelque idée ... et je me sers de la forme de la nouvelle historique purement et simplement pour y loger mes expériences et mes sentiments personnels ... Ainsi, sous une forme très objective et eminnement artistique, je suis au dedans tout individuel et subjectif. Dans tous les personnages du Pescara ... il y a du C. F. M."

Der so sprach, fühlte sich noch als Dichter, der der Welt aus der Kraft und dem Reichtum seines Ich Wertvolles zu geben hatte, als Ideenkünstler. Je mehr aber der positivistische Materialismus die Welt geistigen Schaffens mit dem Gräberschutt geschichtlicher „Tatsachen" überdeckte und die geniale Triebkraft der Idee darunter erstickte, um so weniger konnte und durfte man die Daseinsberechtigung des geschichtlichen Stoffes in der Dichtung einsehen. Wahrheit wurde auch in der Dichtung zur wissenschaftlich, d. h. empirisch-intellektuell begründeten Wirklichkeitskenntnis. Das Zeugnis Fr. Spielhagens sei hierhergesetzt, der Reuters „Ut de Franzosentid" für einen sehr guten historischen Roman hält, und glaubt, daß „gerade die Situation desselben, so nahe an der Grenze, die den historischen vom modernen Roman trennt, ein wesentlicher Grund seiner Vorzüglichkeit sei. Denn, sollte auch desselben Dichters derbes Wort: „Wenn einer 'ne Geschichte ordentlich wedder vertellen will, dann möt einer dor sülwst mit mang west sin, oder taum wenigsten möt hei s'ut de Mund von de Lüt heww'n, de't wat angeiht" — ich sage, sollte auch dies derbe Wort, wie wohl zweifellos, nur auf den modernen Roman ursprünglich gemünzt sein, es deutet doch auch sehr scharf nach der Richtung, wo für den historischen Dichter die Grenze liegt und die viel-

leicht so zu bezeichnen wäre: er muß für die Geschichte, die er erzählen will, wenn nicht die frischeste Quelle der mündlichen Tradition, so doch Quellen haben, die noch frisch fließen und vor allen Dingen reichlich fließen. Sonst gerät er allerdings in die Gefahr, im Sande dürrer Gelehrsamkeit, die er uns für Poesie ausgibt, stecken zu bleiben; oder sich, um ein anderes Bild zu gebrauchen, das eine andere Seite der Gefahr andeutet: wie das Tier des Dichters, im Nebel seinen Weg suchen zu müssen, auf dem ihm niemand mit gesunden Sinnen folgen mag und kann."

Es war, nach dieser Entglaubigung der geschichtlichen Erzählung durch den ideenlosen Realisten, nur folgerichtig, wenn der Naturalismus die geschichtliche Dichtung in Acht und Bann tat und für Prosa und Vers, für Erzählung und Drama seine Stoffe aus Küche und Kellerwohnung der modernen Großstadt und vom ländlichen Düngerhaufen zusammenkehrte.

Seither ist der geschichtliche Roman wieder erstanden, auch in Dramen und Balladen ist das proletarische Scherbengericht gegen eine aristokratische Stoffart längst wieder aufgehoben. Ja, wenn die frühere geschichtliche Erzählung in einer ehrbaren Scheu die Darstellung bekannter Helden der Vergangenheit mied oder doch sie eher im Hintergrund walten ließ, so sucht sie die neuere — doch wohl kaum aus innerem Reichtum und Kongenialität, sondern eher aus Sensationslust und Bequemlichkeit, weil die äußeren Stoffquellen hier reichlicher fließen und man Briefe und Memoiren plündern kann — mit Vorliebe auf und zwingt Riesen wie Schiller oder R. Wagner in die niedere und enge Stube einer kleinbürgerlichen Unterhaltungsliteratur, die weder Geschichte noch Dichtung ist.

Hier gilt es, sich das Urteil von Literaturgeschichte, literarischer Mode und schiefer Erkenntnistheorie gleicherweise rein zu erhalten.

Zunächst ist festzustellen, daß das Wort Geschichte

zweierlei bedeutet: 1. das wirklich Geschehene, das tatsächliche Leben der Vergangenheit; 2. die wissenschaftliche Kunde davon. Es ist ein Irrtum, beide für gleichbedeutend zu halten. Das wirklich Geschehene kennen wir nicht. So wenig wir aus Tausenden vollständigster Schnekkenschalen die lebendige Schnecke, aus einem unversehrt im sibirischen Eise erhalten gebliebenen Mammutkörper das lebende Mammut zu erkennen vermögen, so wenig können Tausende von Briefen, Gesprächen und anderen authentischen Urkunden uns das lebendige Innere einer geschichtlichen Person und ihrer Zeit erschließen. Denn alle diese Zeugnisse beziehen sich ja nur auf einzelne Augenblicke, und in diesen Augenblicken wieder auf einzelne Seiten und Richtungen ihres Seins. Sogar in einem Briefe kommt nur eine Stimmung, nicht das Ganze eines Geistes zur Darstellung. Leben aber ist ein Umfassendes, ein ewig Fließendes und nach allen Seiten Strahlendes, von allen Seiten Bestrahltes. Es ist nicht anders: auch die bestdokumentierte, gescheiteste, umfassendste wissenschaftliche Geschichte einer Erscheinung der Vergangenheit ist nicht Geschichte im Sinne von Übereinstimmung mit dem wirklich Geschehenen, jede ist ein Versuch eines Menschen der Gegenwart, sich mit einem Stück Vergangenheit auseinanderzusetzen. Der Versuch wird um so interessanter, wertvoller und von nachhaltigerer Wirkung sein, je selbständiger der Geist ist, der ihn unternimmt. Aber keiner ist endgültig und von ewiger Dauer. Wäre dies der Fall, Lessing hätte keine Rettungen zu schreiben gehabt.

Ist aber so Geschichte als Wissenschaft nicht gleichbedeutend mit gelebter Wirklichkeit, so ist es auch grundsätzlich ein Irrtum, von dem Dichter sklavische Ehrfurcht vor ihren Ergebnissen, Sammlungen und Urteilen zu verlangen. Dann ist sie ihm, grundsätzlich betrachtet, eben nur Welt und Stoff, wie ihm die Gegenwartswirklichkeit Welt und Stoff ist. Dann hat er das Recht und die Pflicht, mit diesem Stoffe so souverän zu schalten, wie es ihm sein

Genius eingibt. Dann steht aber auch dem wissenschaftlichen Historiker als solchem kein Urteil zu über das historische Dichtwerk, und es ist methodisch falsch, einen Dichter, wie es oft genug geschehen ist, zu tadeln, weil er, etwa in einem Drama, seinen Helden hat etwas tun lassen, was nicht quellenmäßig verbürgt ist oder was der Quellenüberlieferung widerspricht. Auch hier hat, wie gegenüber dem Gegenwartsstoffe, die Frage nach den Urbildern nur den Sinn, das Verfahren des Dichters zu beleuchten, nicht seine „Abweichungen von der Geschichte" zu kritisieren.

Es ist Goethe gewesen, der mit allem Nachdruck diese Auffassung des geschichtlichen Stoffes verkündet hat. Als Manzoni in seinem historischen Drama „Il conte di Carmagnola" seine Personen in ideelle und historische trennte, tadelte Goethe diese Unterscheidung: „Für den Dichter ist keine Person historisch, es beliebt ihm seine sittliche Welt darzustellen, und er erweist zu diesem Zweck gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen." „Manzoni", sagte er zu Eckermann, „hat gar zu viel Respekt vor der Geschichte. . . . Nun mögen seine Fakta historisch sein, aber seine Charaktere sind es doch nicht, sowenig es mein Thoas und meine Iphigenia sind. Kein Dichter hat je die historischen Charaktere gekannt, die er darstellte; hätte er sie aber gekannt, so hätte er sie schwerlich so gebrauchen können. . . . Hätte ich den Egmont so machen wollen, wie ihn die Geschichte meldet, als Vater von einem Dutzend Kindern, so würde sein leichtsinniges Handeln sehr absurd erschienen sein. Ich mußte also einen anderen Egmont haben, wie er besser mit seinen Handlungen und meinen dichterischen Absichten in Harmonie stände; und dies ist, wie Klärchen sagt, mein Egmont."

In der Tat. Die Geschichte übermittelt dem Dichter die äußeren Tatsachen. Diese werden ihm Stoffelemente, Motive, die er mit seiner Ideenkraft belebt, wie Gott den

Erdenkloß. Das Leben, das so entsteht, ist aber nicht das geschichtliche Leben, sondern ein neues, eben das Leben des Dichters, hervorgegangen aus der Vermählung von Idee und Stoff. Schillers Wallenstein ist nicht der geschichtliche, sowenig wie Goethes Egmont, Kleists Prinz von Homburg, Grillparzers Rudolf II., Hebbels Herzog Ernst von Bayern, Kellers Zwingli (in der „Ursula") oder C. F. Meyers Thomas Becket mit den geschichtlichen Trägern dieser Namen identisch sind. Dafür aber sind sie lebendig, weil in ihnen allen die erlebte Ideenkraft ihrer Schöpfer wirkt.

Freilich, auch hier gilt es nun, abzustufen. Kleists „Hermannsschlacht", ob auch ihre Anachronismen (das Boudoir Thusneldas, der Klingelzug, Park usw.) organisch in seiner unwissenschaftlichen, antikantischen Weltanschauung bedingt und deshalb nicht zufällig sind, wäre doch wohl nicht weniger lebendig ohne diese Verstöße gegen das äußere geschichtliche Tatsachenmaterial. Bedenklich aber wird die Selbstherrlichkeit des Dichters dann, wenn sie auf wesentliche Züge der geschichtlichen Überlieferung übergreift. Man darf nicht vergessen: einem bedeutenden geschichtlichen Stoff eignet ein bestimmtes Profil. Es abzuschleifen oder zu verändern, ist nicht nur eine Sünde gegen den heiligen Geist der Wissenschaft, sondern gegen den hier noch heiligeren der Kunst. Ein Siegfried, der, wie in Geibels „Brunhild", im Kampf mit Brunhild keine Tarnkappe, sondern einen Adlerhelm mit Visier trägt, der kein Bad im Drachenblut genommen hat, ist kein Siegfried mehr, eine Brunhild, die keinen Zaubergürtel besitzt, keine Brunhild. Denn das Eigentümliche und Reizvolle eines Stoffes hängt ja nicht am Namen der Menschen, sondern an dem Sosein der Motive. Darum ist doch wohl auch der Schluß von Schillers „Jungfrau von Orleans" als gewaltsame Umbiegung des historischen Stoffes zu beurteilen.

Das höchste Lob ist es darum bei der Bearbeitung eines historischen Stoffes, wenn der Dichter aus seinem Ge-

dankenerlebnis dazu kommt, den überlieferten Stoff soweit als möglich zu übernehmen, seine Elemente aber zugleich — nicht psychologisch zu deuten, denn das heißt gar nichts, sondern — mit seiner Idee zu beseelen. Hebbel hat sich dieser Kunst in der „Agnes Bernauer" gerühmt, und in der Tat wird man nicht viele geschichtliche Dramen finden, in denen die Tatsachen der Überlieferung, Menschen, politische Ereignisse, gesellschaftliche Zustände, mit solcher Denkkraft durch die weltanschauliche Idee — die Pflicht des Herrschers — gedeutet, auf sie bezogen und das ganze Geschehen damit belebt ist.

3. Dichtwerke als Stoffquellen (Das Problem der Motivgeschichte). Es geschieht in der Geschichte der Dichtung häufig, daß ein Dichter einen Stoff gestaltet, den schon ein früherer einem Werke zugrunde gelegt hat, und daß ihm das frühere Werk bekannt, ja Quelle gewesen ist. Ist das frühere Werk, von einem geringfügigen Verfasser geschrieben, ohne Bedeutung geblieben, so reiht es sich als Stoffquelle, grundsätzlich betrachtet, in die geschichtlichen Überlieferungen ein. Aber es sind auch Stoffe, die in bekannten, ja berühmten Werken der Weltliteratur ihre, wie es schien, endgültige Gestalt gefunden hatten, von späteren Dichtern wiederum ausgeschöpft worden; es sei an Euripides' und Goethes „Iphigenie", an Euripides' und Grillparzers „Medea", an die Eddalieder und das Nibelungenlied einerseits, an Hebbels und Wagners „Nibelungen" und Geibels „Brunhild" anderseits, an Gryphius' und Immermanns „Cardenio und Celinde" und Arnims „Halle und Jerusalem", an Tiecks und Hebbels „Genoveva" erinnert. Eine „Maria Stuart" nach Schiller hat die junge Marie von Ebner-Eschenbach, eine „Agnes Bernauer" nach Hebbel der schweizerische Dramatiker Arnold Ott verfaßt. Was bedeutet in diesen und ähnlichen Fällen die frühere Dichtung, sofern er sie vor seinem eigenen Werke gekannt, stofflich für den späteren Bearbeiter?

Offenbar nichts mehr als Welt, d. h. Stoff, so gut wie

die Gegenwartswirklichkeit und die geschichtliche Überlieferung. Daß diesem Stoff, sofern er in einem berühmten und großen Dichtwerke niedergelegt ist, das Gedankenerlebnis eines wahrhaften Künstlers seine tiefen und eigentümlichen Züge eingeprägt hat, während der Gegenwartsstoff und die geschichtliche Überlieferung in mehr oder weniger konventioneller Auffassung sich darbietet, erleichtert dem späteren Bildner seine Aufgabe nicht.

Aber was ist nun der Grund dafür, daß das eine Mal — bei den beiden Iphigenien und Medeen und bei der Bearbeitung des Nibelungenstoffes durch Hebbel und Wagner — wiederum Meisterwerke entstanden sind, nachdem der Stoff schon durch den früheren Dichter seine endgültige Gestalt erhalten zu haben schien, das andere Mal — in der „Maria Stuart" von M. von Ebner-Eschenbach und der Ottschen „Agnes Bernauer" — nur blasse Literatur hervorging, die keine Wirkung hervorbrachte?

Die größere zeitliche Entfernung zwischen den Iphigenien- und Medeendramen und den Nibelungendichtungen gegenüber der zeitlichen Nähe der Maria Stuart- und der Agnes Bernauerdramen scheint eine Erklärung zu bieten. Freilich nur eine äußerliche. Der wahre Grund liegt tiefer.

In einem großen Dichtwerk hat die Ideendynamik des Dichters einen Stoff magnetisch angezogen, mit seinen Kräften beseelend bewegt und ihm lebendige Gestalt gegeben. Ein geistiges Individuum ist entstanden mit scharfgeschnittenem Profil, das bedeutend und lebenbeherrschend in der Geschichte steht. Nun ist aber die Ideendynamik eines Dichters nicht nur das einzelmenschliche Gesetz seines Ich, sondern sie ist zugleich auf dem Boden einer ganzen Kulturphase gewachsen und hilft diese wiederum weben. Es spricht sich also in dem Werke, zu klassischer, geschichtlich endgültiger Gestalt geformt, das Ideenleben, die Weltanschauung dieser ganzen Kulturphase aus. Solange diese geistige Atmosphäre ein Volk, einen

Kulturkreis durchdringt und umhüllt und sie in ihr atmen und leben, so lange steht auch das Werk, das sie verdichtet in seiner Gestalt zur Schau trägt, maßgebend, lebendig, unantastbar da. Der Große, der das fühlt und weiß, rührt es nicht an. Wagt es der Kleine, aus Kurzsicht oder kandaulischem Empörergeist, neben ihm eine eigene Gestaltung des Stoffes in den Zeitgrund zu pflanzen, so muß das neue Pflänzchen im Schatten des mächtigen Erstlings verkümmern. Daher waren M. v. Ebner-Eschenbachs „Maria Stuart" und A. Otts „Agnes Bernauer" von vornherein zum Sterben bestimmt. Denn in den Werken, die ihnen vorausgingen, hatten Weltanschauungen, die noch das allgemeine Denken in der Zeit der Nachahmer beherrschten, durch große Dichter ihre bedeutende und geschichtlich feste Gestalt erhalten: durch Schillers „Maria Stuart" die kantisch-wissenschaftliche Auffassung der geschichtlichen Mächte des 16. Jahrhunderts, durch Hebbel in der „Agnes Bernauer" die Staatsauffassung Hegels und seiner Zeit.

Damit aber ist nicht gesagt, daß nun jedem Dichter beschieden sei, aus dem alten Stoffe ein neues großes Werk zu schaffen, wenn die zeitliche Entfernung vom alten Werke groß genug, die in diesem dargestellte Weltanschauung erloschen ist. Vielmehr gedeiht die neue Stoffbearbeitung nur dann zur Größe einer dauernden und maßgebenden geschichtlichen Gestalt, wenn die Persönlichkeit, die sie zu schaffen unternimmt, in das Gewebe der Weltanschauung der neuen Kulturphase richtung- und haltgebende Grundfäden einzuflechten vermag.

So verhält es sich mit Goethes „Iphigenie" in ihrem Verhältnis zu der des Euripides. Das Ausschlaggebende ihres Wertes beruht nicht darin, daß, wie man zu sagen pflegt, das Stück des Euripides an schweren Gebrechen leidet, die Goethe in seiner Stoffbearbeitung beseitigt hätte; denn das Wesentliche ist, daß sich in dem griechischen Stücke eine ganz bestimmte und bedeutende Wendung im religiösen Denken der Griechen kundgibt, es also um 400

v. Chr. lebendig gewesen und sein Ruhm, mit dem der andern Werke des Dichters, durch die folgenden Jahrhunderte noch gestiegen ist. Es wäre eine törichte Rede, zu sagen, Goethes „Iphigenie" hat die euripideische verdrängt, weil sie besser ist. Vielmehr hat Goethe aus dem alten Stoffe ein neues klassisches Werk zu schaffen vermocht, weil er ein neues und zeitsymptomatisches Ideenerlebnis in ihr formen durfte.

Euripides' „Iphigenie im Taurierlande" ist, wie seine Stücke insgemein, der Ausdruck der griechischen Barbarenverachtung und des athenischen Rationalismus, der Zersetzung der griechischen Religion und Sittlichkeit durch die Sophistik und den politischen Zerfall des attischen Staates. Götter erscheinen als Anstifter und Helfershelfer menschlicher Untaten: Apollo befiehlt das Bild der Artemis im Taurierheiligtum zu rauben und nach Athen zu bringen, Artemis fordert Menschenopfer. Athene billigt die Lüge und den Verrat, die die Griechen zur Befreiung von Orest und Pylades und zur Entführung des Götterbildes gegenüber dem Thoas sich zuschulden kommen lassen, und heißt den König von der Verfolgung der Flüchtlinge abstehen. All diese Ideendynamik, für den skeptischen Pessimismus des späteren Griechentums bedeutsam und lebendig, war für Goethes Zeit längst geschichtlich geworden, zur Totenmaske erstarrt. Das euripideische Stück hatte für ihn keine Ideenbedeutung mehr, sondern, um der scharfgeschnittenen Fabel willen, nur noch Stoffwert. Es galt für ihn, mit der Glut eines eigenen Ideenerlebnisses die starren Züge des Leichnams wieder flüssig, beweglich, lebendig zu machen. Seine Liebe zu Charlotte von Stein bot ihm dieses Ideenerlebnis. Die euripideische Fabel wurde ihm Symbol dafür und wurde nun durch die Triebkraft der Idee auch stofflich bereichert und weitergebildet. In Iphigenie, die den Bruder von den trüben Erinnyen erlöst, lebt Frau von Stein, die Goethe von den Schwarmgeistern sinnlich-dämonischen Sturms und Drangs befreite.

Sie ist das Bild der Schwester, das Orestes ausgesandt ist zu holen. Die edle Menschlichkeit und reine Wahrhaftigkeit, die Goethe an Frau von Stein erlebt hat, ist in sie geflossen, sittlicher Mittelpunkt und Triebkraft ihres Fühlens und Handelns geworden. Läuternde Wirkung strahlt von ihr aus. Thoas, Orestes spüren sie. Thoas beugt sich ihrer Macht, läßt die Griechen segnend ziehen, und die Lösung der Verwicklung vollzieht sich in der sittlichen Bahn jenes weltbürgerlichen Humanismus, der die Edelsten von Goethes Zeit erfüllte, den Goethe selber als tiefste Erfahrung in Weimar erlebt, den er durch seine „Iphigenie" aus der intellektuell-moralischen Starrheit der These im Lessingschen „Nathan" zur Gefühlsbeweglichkeit des wirkenden Lebens gelöst hat.

Ähnlich stehen sich das Nibelungenlied und Hebbels Nibelungentrilogie gegenüber (in die auch Motive aus der Edda geflossen sind). In der mittelalterlichen Dichtung hat die höfisch-ritterliche Weltanschauung den alten mythisch-geschichtlichen Stoff geformt, in Hebbels Drama hat seine tragische Auffassung des Weltgeschehens (Kampf zwischen Gott als geschichtlicher Gestalt und Gott als unendlicher Geisteseinheit, in weltgeschichtlichen Krisen aufbrechend) ihre dichterische Gestaltung gefunden. Bei ihm ist die Idee die große Auseinandersetzung zwischen dem sinnlich-egoistischen Sittengesetz des germanischen Heidentums und dem Entsagungsprinzip als sittlichem Grundgesetz des Christentums. Und auch hier bedeutete die Neubeseelung zugleich eine stoffliche Weiterbildung: man denke etwa an das von Hebbel neu erfundene, aus seiner Auffassung von Siegfried sich ergebende Motiv des Wettkampfes bei Siegfrieds Ankunft in Worms.

Die notwendige Beseeltheit eines Stoffes durch das Ideenerlebnis eines Dichters erklärt auch die Unmöglichkeit, daß ein von einem Dichter begonnenes und nicht beendetes Werk durch eine zweite Persönlichkeit zu Ende geführt werde. Sowohl Gottfrieds „Tristan" als Schillers „Deme-

trius" mußten so Torsi bleiben, trotz allen Ergänzungsversuchen späterer Schriftsteller. Ja, auch wenn ein Dichter die genaueste und in Einzelheiten dringende Skizze zur Gesamtgestalt seines Werkes hinterlassen hätte, es wäre doch keinem anderen möglich, in das Grundgewebe die Gestalten zu zeichnen und die Skizze zum Gemälde auszuführen, weil er mit fremder Seele an den Stoff träte. Hebbel hat das gewußt, als er sein Demetriusdrama nicht Schiller nachzudichten, sondern aus dem Rohstoff aufs neue aufzubauen unternahm.

Besonders häufig dürfte Motivübernahme ohne Neubeseelung in der Lyrik sein, ja, sie hat symptomatische Bedeutung für eine gewisse soziale Form lyrischer Ausübung, nämlich für die Dichtergilde. Man kann beobachten, wie in der Epigrammendichtung der hellenistischen und römischen Literatur, dem späteren deutschen Minne- und dem Meistersang, der Lyrik der beiden Schlesischen Schulen, der deutschen Anakreontik des 18. Jahrhunderts, bei den französischen Parnassiens und den Lyrikern der Münchener Schule jeweils eine beschränkte Anzahl Motive auftauchen und von einer Hand durch die andere übernommen werden. So wandert das Motiv des spielenden Eros mit Pfeilen und Köcher durch die griechisch-römische Epigrammatik, so wandern Frühlingsfreuden, Winterleid, Vögel, Blumen usw. durch den Minnesang. Lehrreich für den Motivmechanismus der Geibelschen Schule ist das „Münchener Dichterbuch" (1862), wo gewisse Motive aus dem klassischen Altertum immer wieder aufgegriffen werden. In der Schule der Parnassiens wird etwa das alte bukolische Motiv, wie Pan oder ein Satyr badende Nymphen belauscht oder raubt, von Hand zu Hand gegeben. Besonders aufschlußreich ist die Vergleichung eines Gedichtes von Heredia mit einem seines Herrn und Meisters Leconte de Lisle: La Source.

Situation: Eine Quelle im tiefen Walde. Weder Hirt noch Herde hat den Platz betreten. Nur Hirsche kommen

dorthin. Im Quell ist die Nymphe; niemand hat ihren schneeweißen Leib erblickt.

Mais l'Aigipan lascif, sur le prochain rameau,
Ent'ouvre la feuille épaisse
Et voit, tout enlacé d'une humide caresse,
Ce corps souple briller sous l'eau,

Aussitôt il rit d'aise en sa joie inhumaine.
Son rire émeut le frais réduit;
La vièrge s'éveille, et, pâlisant au bruit,
Disparaît comme une ombre vaine.

Telle que la Naïade, en ce bois écarte.
Dormant sous l'onde diaphane,
Fuis toujours l'oeil impur et la main profane,
Lumière de l'âme, ô Beauté!

Heredia, Le Bain des Nymphes:

Situation: Ein verstecktes Tal am Schwarzen Meer. Über der Quelle hängt die Nymphe auf einem Lorbeerast, ihr Fuß streift das kühle Wasser. Ihre Genossinnen spielen in der Flut.

Mais deux yeux, brusquement, ont illuminé l'ombre.
Le Satyre! . . . Son rire épouvante leurs yeux;

Elles s'élancent. Tel, lorsqu'un corbeau sinistre
Croasse, sur le fleuve éperdument neigeux
S'affarouche le vol des cygnes du Caÿstre.

Das Beispiel zeigt sehr deutlich, worum es sich bei dieser Motivübernahme handelt: nicht um Neubeseelung durch die Ideendynamik einer andersgearteten Persönlichkeit, sondern um Verfeinerung der Kunstform im Sinne genauerer und stärkerer (optischer) Anschaulichkeit und größerer Dichte des Ausdrucks. („La Source" zählt zehn vierzeilige Strophen, „Le Bain des Nymphes" ist ein Sonett.) Wo Leconte de Lisle rhetorische Verneinungen braucht, um die Stille und Einsamkeit des Waldinnern und die unberührte Reinheit der Quellnymphe auszudrücken (Ni les chèvres paissent les cytises amers . . ., Ni les pasteurs chantent sur les flûtes divines . . .; Nul oeil . . . n'a vu . . . La nymphe), da entwirft Heredia ein reizvolles Waldinterieur.

mit spielenden Nymphen, und an Stelle des moralischen Gemeinplatzes, in den Leconte de Lisle sein Gedicht auslaufen läßt, faßt er den Gegensatz malerisch zusammen in dem Bild von dem Raben und den Schwänen des Kaystros (wieder ein Motiv der bukolischen Konvention). Alles das ist künstlerisch-technisch vorzüglich gemacht, aber nicht mehr: ein Miniaturgemälde, aber, da es nun doch kein wirkliches Gemälde, sondern ein Wortkunstwerk ist, ohne tieferen seelischen Gehalt. Kunstgewerbe, nicht Dichtung. Und kunstgewerbliche Bastelei ist alles derartige Übernehmen und stoffliche Weiterbilden der Motive innerhalb einer Dichterzunft oder Schule. Wie sich da überall ein konventioneller Formenschatz, eine Tabulatur, ausbildet, so auch ein Stoffvorrat, zu dem sich früheres lebendiges und reichbewegtes Schaffen genialer Geister verengt und erstarrt.

III. DAS STOFFERLEBNIS IN LYRIK, DRAMA UND EPIK

Jedem Dichter steht als Quelle seines Stofferlebens die ganze Welt des Sichtbaren und des Unsichtbaren offen, und es gibt keinen Bereich des Geschehens und des Seins, der Natur und des Geisteslebens, des Himmels und der Erde, den die Sehnsucht des Lyrikers nicht erflogen, der Wille des Dramatikers sich nicht erkämpft, der Wanderschritt des Epikers nicht erreicht hätte. Nach der Substanz an sich also kann kein Unterschied der Stoffe in ihrer Bedeutung für die herkömmlichen drei Arten dichterischen Schaffens gemacht werden. Aber der Stoff an sich ist für unsere Betrachtung ja ein Nichts, und Gegenstand der Erörterung ist nur die Beziehung eines Stoffes zu einem künstlerischen Ich, dessen Ideenkraft ihn anzieht und formt, also sozusagen die seelische Bereitschaft, die in einem Stoffe der Befruchtung und Erweckung harrt. So entsteht die Frage: Wie erlebt, von den besonderen Bedingungen des seelischen Selbst aus, der Lyriker, der

Dramatiker, der Epiker die Welt als Stoff für sein Schaffen? Oder: Wie tritt die Welt als Stoff in den Bereich seines schaffenden Ich ein, wie muß sie eintreten, damit Werke entstehen, in denen sich die lyrische, dramatische oder epische Veranlagung rein und stark aussprechen und bleibende Werke, Symbole, Mythen des Zeiterlebens schaffen kann?

Die Art des für den Lyriker typischen, von ihm in seinen seelischen Erlebniskreis gezogenen Stoffes wird klar, wenn wir ein Gedicht Goethes betrachten.

Goethes „Mailied" enthält folgende aus dem Bereich der „Welt" stammende Motive: 1. Natur, Sonne, Flur; 2. Blüten dringen aus jedem Zweig, Stimmen aus dem Gesträuch; 3. Freude und Wonne aller Wesen; 4. Morgenwolken auf den Höhen; 5. Blütendampf der Welt; 6. Zwei Liebende; 7. Lerche und Morgenblumen; 8.—9. Lieder und Tänze. Man erkennt: die einzelnen Motive stehen nicht in einem in der äußeren Welt bedingten ursächlichen Zusammenhang. Die Lerche z. B. liebt nicht deswegen Gesang und Luft, weil die Morgenblumen den Himmelsduft lieben. Jeder Gegenstand — Lerche, Morgenblumen; Gesang, Himmelsduft — steht als Teil der Welt losgelöst, ganz auf sich gestellt neben dem andern. Und doch ist eine innere Beziehung da. Sie wird ausgesprochen im Gedicht durch die Wörter: So — und — wie:

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe
Mit warmem Blut . .

Das heißt: sie wird hergestellt durch das Gefühlserleben des Dichters, das die als Teile der Welt unzusammenhängenden Gegenstände zu Vorstellungen macht, die durch eine seelische Einheit zusammengehalten werden. Das Gefühlserlebnis ist die Liebe. Ihr Bekenntnis wird zwischen den

einzelnen Motiven aus der äußeren Welt direkt und immer wieder ausgesprochen:

4. O Lieb', o Liebe!
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn!

5. Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blütendampfe
Die volle Welt.

6. O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb' ich dich ....

Und nun bekommen durch dieses Liebesgefühl auf einmal die an sich unzusammenhängenden Teilgegenstände der Welt Sinn und innere Verbundenheit. Die Liebe schließt sie zur seelischen Einheit zusammen: in allen Erscheinungen des Frühlingsmorgens — Sonne; Flur; Blüten, die aus den Zweigen, Stimmen, die aus dem Gesträuch dringen; Morgenwolken; Blütendampf; Lerche und Morgenblumen — wirkt lebenschaffend die eine Kraft, die auch in der Brust des Dichters ans Licht drängt: Liebe. Sie sind von dem Dichter alle als Symbole, sichtbare Zeichen des einen in seiner Brust wogenden Gefühls erlebt.

Aber nicht als mehr. Die Liebe reicht mit ihrer Kraft nur hin, die im All zerstreuten Elemente hilfreich zusammenzufassen, gleichsam in den kreisenden Ball ihrer Atmosphäre einzuschwingen; sie bleiben als stoffliche Wesen nach wie vor getrennt. Die Liebe bezieht sie alle nur auf sich; sie gibt ihnen kein Bezogensein aufeinander. Jedes Wesen, ob sie auch alle miteinander als Trabanten um das Grundwesen, die Liebe, kreisen, kreist doch auch jetzt für sich nach eigenem Gesetz. Das heißt: das zeitliche Nacheinander, in dem die Vorstellungen vom Dichter ausgesprochen werden, das räumliche Nebeneinander, in dem die Dinge vor seinen Augen stehen, ist nicht zugleich ein logisches Durch- und Wegeneinander. Es ist kein Ge-

schehen ausgesprochen, kein Fortschreiten da, sondern nur ein Zustand. Das Wesen des lyrischen Stoffes ist nicht ein Wandeln durch mehrere kulissenartig hintereinanderliegende Schichten, sondern es ist ein Verharren, höchstens ein Kreisen in einer einzigen Schicht, und das gilt gedanklich wie räumlich und zeitlich.

Gedanklich: es ist kein ursächlicher Zusammenhang da, sondern nur ein Bezogensein auf die Seele des Ich; es fehlt daher die Spannung.

Räumlich: statt als bestimmt gezeichneter Schauplatz menschlichen Geschehens wird der Raum nur als Symbol, als Gefühlszeichen gegeben. Die Frühlingslandschaft mit ihrem Drängen und Treiben ist das äußere Bild der liebenden Seele des (pantheistischen) Dichters. Ein Maler könnte offenbar den Gefühlsgehalt des Gedichtes nur ganz unvollkommen ausdrücken, wenn er den Dichter durch eine blühende Morgenlandschaft wandernd darstellen wollte. Goethe sagt uns ja nicht einmal, ob er all das draußen wandernd erlebt hat oder ob wir ihn uns am Fenster stehend und hinausschauend vorstellen sollen. Das Raummerkmal des lyrischen Stoffes ist völlige Losgelöstheit vom Ortbegriff. Er kennt kein Hier und kein Dort.

Zeitlich: gewiß ist der Dichter, durch das transitorische Wesen der Sprache gezwungen, die Vorstellungen in einer bestimmten zeitlichen Reihenfolge zu nennen — zuerst die Landschaft, dann die Sonne, die Blüten, die Stimmen usw. —, aber diese Reihenfolge in der Gedichtform ist nicht zugleich eine zeitliche Reihenfolge der Motive im Gedichtstoff. Es erscheinen nicht zuerst die Sonne, dann die Blüten, dann die Stimmen usw. in der äußeren Welt, ja, auch der Dichter erlebt sie nicht in dieser zeitlichen Reihenfolge. Ebensowenig erhalten wir eine Andeutung über die Zeitdauer des ganzen Zustandes: das Draußensein des Dichters in der Natur kann Minuten oder Stunden gewährt haben. Die beiläufig gegebene Andeutung Frühlingsmorgen ist nicht

Zeitangabe, sondern nur Stimmungssymbol. Also auch das Zeitmerkmal des lyrischen Stoffes ist völlig ohne Inhalt. Der lyrische Stoff ist auch von dem zeitlichen Nacheinander der Dinge gelöst. Es gibt in ihm kein Heute und Gestern. Daraus erhellt, wie sinnlos die immer noch beliebte Wiedererzählung des Inhaltes lyrischer Gedichte ist.

So kann man, mit einem Bilde, sagen: der Stoff im lyrischen Gedicht ist der unendliche und ewige Ozean der reinen Innerlichkeit, auf dessen Wogen treibend losgelöste Stücke der äußeren Welt erscheinen: da ein Stück Himmel, dort eine Insel, hier ein Mensch und wieder dort ein Schiff. . . .

Von der Lyrik unterscheiden sich Drama und Epik darin, daß ihre Stoffe der Kausalität, den Raum- und Zeitgesetzen der äußeren Wirklichkeit unterworfen sind. Ihre Motive sind innerlich miteinander verkettet; ihr Inhalt ist nicht ein Zustand, sondern ein Geschehen, das sich an einem bestimmten Ort in einer bestimmten Zeitdauer und an bestimmten Zeitpunkten abspielt.

Das Drama gibt starke Spannungen. Die Spannung, durch die Natur des Dichters bedingt, wirkt durch Stoff und Form. Der Stoff muß so beschaffen sein, daß in ihm die starke Ideepolarität, die der Dichter darin findet, tiefgeprägte Verbildlichung erfahren hat. Wille schafft Leben und trotzt dem Schicksal. So entsteht Dynamik. Wie gewaltig ist die Spannung dieser Dynamik etwa in Schillers „Räubern“: Ein im Grunde guter Mensch wird gerade dadurch, daß er für das Gute kämpft, zum Bösewicht und Verbrecher. Oder in Kleists „Prinz von Homburg“: Der eigenmächtige Angriff des Prinzen, aus seinem Temperament und Feldherrngenie geboren, führt zwar mit zum Sieg, erweist sich aber als die unbesonnene Tat eines sittlichen Schlafwandlers, die, verallgemeinert und um sich fressend, den Bestand des Staates gefährdet. Oder endlich in Hebbels „Gyges und sein Ring“: Kandaules, der Enkel einer mächtigen Dynastie, stürzt sein Reich gerade dadurch, daß

er als kühner Neuerer es aus dem Zustand der Starrheit erlösen, das Leben wieder in Fluß bringen, Neues schaffen möchte. Überall besteht die Dynamik der Spannungen darin, daß die Zwienatur der Welt zum Bewußtsein gebracht, das Sowohl-Als auch des ruhenden Normalzustandes auseinandergerissen und als Entweder — Oder in einem Ausnahmefall hervorbricht.

Die Aufgabe, diese Kräftespannung in eine Bildsituation zusammengedrängt sichtbar zu machen, fällt dem dramatischen Stoffe, der Fabel, zu. Er hat so zu wirken wie das scharfgeschnittene Gesicht eines bedeutenden, d. h. mit mächtigem Ideenleben (Idee als Polarität aufgefaßt!) begabten und darum streitbar schöpferischen Menschen oder wie die Charaktermaske eines großen Schauspielers in einer hervorragenden Rolle. Der erste Anblick eines solchen Gesichtes — man denke an Schopenhauer, Kant, Schiller — wirkt spannend: man fragt sich, was steckt für eine Seele dahinter? Was leistet sie? Was für eine Welt bewegt sie?

Darin liegt doch wohl in erster Linie die dramatische Wucht und Größe der griechischen Tragiker und Shakespeares, daß ihre Stücke solche Fabeln in sich bergen. Z. B. Äschylus'Orestie: Agamemnon, der stolze Sieger im Trojanischen Kriege — von seiner Gattin und ihrem Buhlen bei der Rückkehr im Bade erschlagen. Orestes, sein Sohn, durch das göttliche Gesetz verpflichtet, um den Vater zu rächen, die Mutter zu töten. Was sind das für gewaltige Gegensätze, welch tiefe Furchen ziehen sie in das Antlitz der Welt! Wie machtvoll peitschen sie das seelische Leben der in das furchtbare Geschehen verstrickten Menschen auf! Welche Spannung erzeugen sie in den Zuschauern!

Oder man denke an Shakespeares Lear: Ein König, ein Vater, von seinen Kindern verstoßen, seines Reiches, das er allzu blind hingegeben, verlustig, einsam in der Öde der undankbaren Welt! Oder an Hamlet: Ein geistiger, nach innen gerichteter Mensch wird auf einmal in den Strudel des äußeren Geschehens gerissen. Der skeptisch

alles Begreifende muß entschiedene Stellung nehmen, der Denker handeln, der Gewissenszarte gewissenlos sein, der Sohn den Vater an der Mutter rächen!

Es bezeichnet doch wohl die mangelnde dramatische Begabung Goethes, daß es ihm nicht gelungen ist, dergleichen tiefeingeschnittene Stoffe zu finden. Am glücklichsten war er beim Fund des Faust- und des Götzstoffes. In beiden ist eine mächtige Spannung weltanschaulicher Gegensätze. Aber auch ihnen fehlt die Zusammendrängung dieser Gegensätze in ein einziges, bedeutendes Handlungsbild, in eine symbolische Situation. Die Ideengegensätze sind in ihnen in ihrer stofflichen Erscheinung zu sehr auseinandergezogen, zu weit gedehnt, zu episch-biographisch. Eine solche symbolische Situation ist im „Egmont" die Unterredung zwischen Egmont und Alba, im „Tasso" der Zusammenprall von Tasso und Antonio; aber die Symbolik bleibt doch zu sehr äußerlich bühnenhaft. Der innere Gegensatz erzeugt nicht aus sich eine bedeutende bildhafte Handlung; auch das Degenziehen des Tasso ist dazu nur ein schwacher Ansatz.

Wiederum beweist die dramatische Begabung Schillers schon der Stoff in den „Räubern" und in „Kabale und Liebe". Karl Moor, der betrogene Idealist, und Franz Moor, der betrügende Realist, das ist ein Ideegegensatz, der durch die Fälschung des Briefes, die Düpierung des alten Moor, das ganze Intrigenspiel von Franz einerseits und das weltverbessernde Verbrechertum von Karl anderseits eine großartige Verbildlichung durch die Fabel erhalten hat.

Besonders glücklich ist Kleist in seinen Fabeln: „Penthesilea", „Amphitryon", Kätchen von Heilbronn" und vor allem der „Prinz von Homburg" zeichnen sich durch starksilhouettierte Fabeln mit bedeutendem Symbolwert aus, denn es spricht ja nicht gegen den Dichter, sondern gegen seine Deuter, daß man, besonders durch Goethes ungerechtes Urteil und Schillers Schaffen irregeführt, die innere Be-

ziehung von Bild und Sinn so wenig zu erfassen vermocht hat und zum Teil noch heute ratlos und mißvergnügt vor Rätseln steht.

Dagegen halte ich wiederum Grillparzer nicht für glücklich in seiner Stoffindung. Schon daß er ganze lange Verzeichnisse von Stoffen angelegt und zahlreiche davon zu gestalten angefangen hat, die dann doch nicht über eine oder ein paar Szenen hinausgediehen, dürfte beweisen, daß die magnetische Anziehungskraft, die seine Ideendynamik auf den Stoff ausübte, nicht stark und unbedingt zwingend war. Am glücklichsten ist er vielleicht noch in der „Sappho" und in „Des Meeres und der Liebe Wellen", aber „Medea" bedeutet — es wird bei der innern Motivierung noch von ihr zu sprechen sein — keine seelische Erneuerung des euripideischen Stoffes, wie es Goethes „Iphigenie" ist, und „König Ottokars Glück und Ende", „Der Traum ein Leben", „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg", „Libussa" sind zu episch-gedehnt, ohne prägnante Situation, so tief und wahrhaft bedeutend ihr gedanklicher Gehalt, so erhaben die Tragik etwa eines Rudolf II. in dem „Bruderzwist" ist.

Auch Hebbel ist der Stoff-Fund nicht immer gelungen. Glücklich ist er in „Judith", „Herodes und Mariamne", „Agnes Bernauer", den „Nibelungen" und vor allem „Gyges und sein Ring", verfehlt dagegen ist die Fabel in „Maria Magdalene" (wo ja im wesentlichen bloß Charaktere als Ideeträger einander gegenüberstehen), „Ein Trauerspiel in Sizilien" und „Julia". Ganz unglücklich ist Otto Ludwig, der — nicht nur in seinen Dramen — durch Klügelei und Fleiß zu ersetzen sucht, was ihm an Naturkraft abgeht. Da er, bei seiner schiefen realistisch-positivistischen Lebensauffassung, ohne Ideendynamik ist, so kann er auch keine Stoffe in den Kreis seiner schaffenden Phantasie ziehen.

Und so ließe sich zeigen, daß, je weiter man im 19. Jahrhundert heruntersteigt und sich der Gegenwart nähert, um

so nichtssagender, flacher das Antlitz der dramatischen Fabeln, um so wertloser die Dramen als Dramen werden — denn alle Kunst des Technikers vermag ohne bedeutendes Stofferlebnis kein gutes Werk zu schaffen. Statt aber den Lauf der geschichtlichen Entwicklung weiter nachzuzeichnen, ist es zunächst ersprießlicher, hier die grundsätzliche Frage: Stoff-Findung oder Stoff-Erfindung aufzuwerfen.

Alle bisher angeführten Beispiele glücklicher Stofferlebnisse sind Stoff-Findungen, von den Griechen bis herunter zu Hebbel. Die Stoffquellen waren Volksmythen, geschichtliche Überlieferungen, Memoiren, Chroniken, frühere Dichtwerke. In besonders günstiger Lage ist der Dramatiker, der von einer reichen, noch volkstümlich lebendigen mythischen oder historischen Stoffwelt als Kulturatmosphäre umgeben ist, wie die Griechen, Shakespeare und die Spanier. Im Mythos (auch dem geschichtlichen oder anekdotisch-novellistischen) erlebt er Weltanschauung, Geistesgehalt, im Stoff Idee. Er braucht dann nur in seine Seele zu greifen, die voll ist von dieser Volksbildung und ihren Symbolen, und die Stoffe steigen aus ihr wie farbige Blasen auf. Er muß seine dichterische Kraft nicht in Erfindungsqualen künstlich mühen; er kann den Stoff wirken und wachsen, neue Zellengruppen sich bilden lassen, und kann seine Kraft ganz auf die wirkungsvolle Gestaltung des Stofferlebnisses wenden.

Der moderne Dichter ist nicht mehr in dieser unvergleichlich glücklichen Lage, von einer solchen Atmosphäre von volkstümlichen Weltanschauungsbildern, Mythen, umgeben zu sein, wie die Griechen, Shakespeare, Lope de Vega und Calderon. Die Kulturen sind durch den Weltverkehr auseinandergerissen und zerbrochen; die sichere und persönliche Seeleneinheit der einzelnen Völker ist verlorengegangen. Der Künstler steht, eines schützenden Mantels beraubt, einsam, frierend, ein König Lear, auf der Heide und hält Ausschau nach Nahrung und Obdach. Je

mehr mit allen Winden Reichtum an äußeren Kenntnissen an ihn heranweht, um so ärmer wird er, weil das fremde Wissen seinen eigenen sicheren Seelenbesitz zerbläst und Lebensgefühl durch Intellekt und Gedächtnis zerstört oder wenigstens überdeckt werden. Statt den volksmythosbeseelten Stoff als organischen Teil des Volkes in sich zu finden und knospen zu lassen, strengt er seine Phantasie an. Hier und da glückt ihm, wenn sein Ideenleben stark und voll Magnetismus ist, noch aus dem Reichtum der Weltliteraturmythen einen an sich zu ziehen. Aber, wo der Stofffund sich nicht einstellt und seine Phantasie rege bleibt, beginnt sie zu erfinden: nach Analogie von Mythen Motive aus vergangenem Leben zusammenzuballen oder dann aus der Gegenwart interessante Konflikte herauszugreifen. Die unmittelbar zwingende Macht der echten Mythen aus Religion und Geschichte aber gebricht ihnen, und es fehlt dem fertigen Werk auch die unbedingt überzeugende Form. Nicht deswegen, weil — wie man etwa liest — der dramatische Dichter von seiner Kraft zuviel auf die Erfindung hat verwenden müssen; denn es braucht ja die Kraft, die jedem Werke bestimmt ist, nicht am Ellstabe abgemessen zu werden! Vielmehr doch wohl deswegen, weil diese mühsamen eigenen Erfindungen eben Konstruktionen, intellektuelle Verfertigungen sind und als solche der zeugenden Formkraft entbehren, die den gefundenen Stoffen als Erlebnissen immanent ist.

Dies ist der Grund, weswegen die Fabeln der Dramen, je näher wir der Gegenwart kommen, um so schlechter, unfruchtbarer, verwaschener oder dann künstlicher und konstruierter werden. Otto Ludwigs „Erbförster", Hauptmanns und der andern Naturalisten soziale Dramen sind stofflich ohne Silhouette, weil ihre Schöpfer ohne innere Ideendynamik sind, nach der seelischen Art der Fabel durchaus nicht unterschieden von Alltagserzählungen. Keine dieser Fabeln hat sich, wie etwa Shakespeares Hamlet oder Sophokles' König Ödipus, dem Zeit- und Volksbewußtsein mit

unauslöschlichen Zügen eingebrannt, weil jede im flachen Sande des Allerweltswissens steckt. Sogar gedanklich so gewaltige Werke wie Ibsens „Brand" und „Peer Gynt" kranken an der Profillosigkeit ihrer dramatischen Fabel. Sie sind dramatisierte Biographien, nicht Dramen, aber ohne die unmittelbare Bildkraft einzelner Motive von „Faust" und „Götz". Die Spannung in ihnen entsteht aus dem psychologisch-sittlichen Interesse an der menschlichen Entwicklung des Helden (sie bleibt also an der Idee hangen), nicht aus der Verbildlichung der Spannung durch die Verwicklung in der Fabel, und es ist bezeichnend, daß in beiden Fällen eine eigentliche Lösung gar nicht stattfindet, sondern die Stücke mit dem Tode als dem natürlichen Erlöschen der Helden enden. Auch die Gesellschaftsdramen Ibsens sind, stofflich betrachtet, wenig originell und scharf profiliert. Man denke z. B. an die „Gespenster": ein armes Mädchen aus guter Familie hat eine Verstandesheirat mit einem Offizier geschlossen, der sich später als Wüstling herausstellt. Ihr Sohn geht an der erblichen Belastung zugrunde. Gewiß ist Ideenspannung auch hier vorhanden, aber sie hat keinen Mythos angezogen, sondern nur eine sozialhygienische Familiengeschichte gebildet, und die dramatisch scharfe Silhouette muß so von der raffinierten Technik künstlich geschaffen werden. Vollends Strindberg und Wedekind suchen durch Brutalität der Motive zu ersetzen, was ihnen an mythischer Überzeugungskraft abgeht.

In der Epik ist der Stoff, wie im Drama, ein Geschehen. Die Frage ist, ob die Art, wie dieses Geschehen in den Erlebniskreis des Dichters strömt, und seine Natur sich hier, bei der Mannigfaltigkeit der epischen Ausdrucksformen, so einheitlich bestimmen lassen wie im Drama.

Wenn die Naturanlage des wesentlich epischen Dichters und die Art seines Gedankenerlebens früher als weniger willensbeherrscht geschildert worden sind, wenn sein Leben mehr ein reiches und ruhiges Dahinströmen als ein gewal-

tiges Bekämpfen und Bezwingen feindlicher Gewalten ist, so entbehrt auch der epische Stoff der starken inneren Spannungen. Goethe hat das an einer bekannten Stelle der „Lehrjahre" (V, 7) so ausgedrückt: „Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden; im Drama Charaktere und Taten." Friedrich Schlegel sagt in seiner Geschichte der Poesie der Griechen und Römer (1798) ähnlich, das Epos habe zu seinem Inhalt nicht Handlung, sondern zufällige Begebenheit. Auch Otto Ludwig spricht sich so aus. In der Tat bestätigt diese Auffassung die Betrachtung der großen Epen. In der Ilias wie in der Odyssee sind es nicht die Willensstrebungen einzelner Menschen, welche das Geschehen in Bewegung setzen, sondern die Verantwortlichkeit wird übermenschlichen Mächten zugeschoben, den Göttern als Geschäftsführern eines transzendenten und irrationalen Schicksals. Der Apfel der Eris setzt in der Ilias das menschliche Geschehen in Bewegung, der Gegensatz der für und wider Troja streitenden Götter hält es im Flusse. In der Odyssee treibt der rächende Zorn des Poseidon den Odysseus von Ort zu Ort. In dem Nibelungenliede verschuldet sich Siegfried ohne Willen durch sein Übermenschentum, weckt den Haß Hagens, dessen Meuchelmord wiederum die Rachepflicht der Witwe entbindet. In Goethes „Lehrjahren", im „Grünen Heinrich" Gottfried Kellers schlendert oder windet sich der Held schlangenwandelnd durch eine Reihe von Begebenheiten, die er nicht selber wollend schafft, die vielmehr ihn schaffen und umschaffen. So kann man wohl sagen, daß in den beiden großen epischen Formen, Epos und Roman, ein übermenschliches Schicksal sich wie ein Strom durch die Gefilde menschlichen Daseins wälzt, und dem Menschen bleibt nichts, als sein Lebensschifflein von ihm treiben zu lassen, klug es steuernd durch die mächtigen Wogen, vor gefährlichen Strudeln und Klippen es schützend, gelegentlich sich gegen die Wellen stemmend, manchmal in einer Bucht sich zur Ruhe bergend, und

schließlich im Kampf gegen die Wasser unterliegend oder sich behauptend. So fehlt in diesen Stoffen, bei allem Reichtum originellster Episoden und unvergeßlicher Situationen doch jene seelische Spannung, die das dramatische Geschehen charakterisiert. Es ist, psychologisch und weltanschaulich betrachtet, etwas anderes, wenn Karl Moor gegen Gesellschaft und Staat kämpft, als wenn Hagen oder Hektor dem Schicksal trotzen.

Auch in den kleineren epischen Formen (Novelle, Erzählung, Legende, Sage, Märchen, Ballade, Idyll, Fabel, Anekdote) ist im allgemeinen der Stoff Begebenheit, nicht Handlung, schicksals-, nicht willensbestimmt. Gewiß erscheint in diesen Formen oft eine stärkere Spannung — man denke etwa an Kleists Novellen und Anekdoten, an den „Michael Kohlhaas", die „Marquise von O.", die „Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege" —, aber sie ist, durch die Enge des Darstellungsfeldes, die Kürze der Form bedingt; sie ist also eine äußerlich-formale, nicht eine innere, in Idee und Fabel bedingte. Um es mit einem geographischen Bilde auszudrücken: wenn zwei Berge von je 3000 m Höhe durch eine viele hundert Meilen breite, mannigfach gewellte und allmählich ab- und wieder aufsteigende Ebene voneinander geschieden sind, so wirken ihre Höhen nicht so schroff und schwindelnd auf den Beschauer, sind nicht so schwierig zu erklettern für den Bergsteiger, wie wenn sie, nur durch eine einzige tiefeingeschnittene Schlucht voneinander getrennt, dicht nebeneinander emporragen. Der Stoff, in diesem Falle die Höhe von 3000 Metern, ist in beiden Fällen der gleiche; die Wirkung aber infolge der geographischen Lage und Gliederung, also der Ausdrucksform, eine völlig verschiedene. Im ersten Falle ist man sich der Höhe kaum bewußt, weil man sie allmählich erreicht hat, im zweiten erscheint sie übergewaltig, wegen des jähen Anstiegs. So wirkt der gleiche Stoff in Epos und Novelle — um die größeren und die kleineren epischen Formen kurz nach ihren wichtigsten Vertretern

zu bezeichnen — verschieden infolge der größeren oder geringeren Weite des Darstellungsfeldes, das Anballung von weiteren sekundären Stoffelementen oder möglichste Sparsamkeit und Beschränkung auf die wesentlichen Motive bedingt. Manche Novellen, z. B. Gotthelfs „Elsi die seltsame Magd", wirken wie Auszüge, Resümees aus einem Roman, Anekdoten wie Auszüge aus einer Novelle. Je kürzer, desto größer die Spannung — vorausgesetzt, daß die Fabel ein Profil habe. Aber es ist eine Spannung formaler, nicht ideell-stofflicher Art, sie ist verschieden von der inneren dynamischen Spannung im dramatischen Stoffe. Sie ist nicht primär, sondern sekundär.

Und so dürfte im allgemeinen über die Natur des Stoffes auch in der Novelle das gleiche gelten, was über den Stoff im Epos ausgeführt wurde. Auch in Kleists „Michael Kohlhaas", vielleicht der am meisten dramatischen Novelle der deutschen Literatur, wird das Geschehen nicht durch das eigengewollte Handeln des Helden in Bewegung gesetzt, wie in den „Räubern", der „Agnes Bernauer", „Macbeth" usw., sondern durch eine fremde, überindividuelle Macht: die Bosheit und Gewinngier der anderen, die Mangelhaftigkeit der staatlichen Rechtspflege. Die episch-passive Art des Stoffes zeigt sich besonders deutlich in dem Motiv des Zettels der Zigeunerin, durch den über das Schicksal des Kurfürsten von Sachsen und — durch dessen Eingreifen — auch über das Schicksal von Kohlhaas verfügt wird. Man sollte diese ganze Episode nicht als überflüssiges Einschiebsel tadeln: in Wahrheit entzieht dadurch Kleist, nach seiner Weltanschauung, die Kausalität des Geschehens dem rationalen menschlichen Urteil und verflicht sie in eine höhere Verknüpfung der Dinge. In der Tat ist ja Kohlhaas mehr ein Leidender und Getriebener als ein Handelnder und Treibender. Die völlige Ergebenheit, mit der er sein Todesurteil erduldet, nachdem sein Rechtsgefühl befriedigt ist, beweist dies klar. Am klarsten aber die Grundidee seines Charakters: der

Gerechtigkeitssinn. Denn beweist er nicht den Verzicht auf den Eigenwillen und die unbedingte Ergebung in die Gerechtigkeit der Weltordnung? Erst die Erkrankung des Rechtes auf Erden setzt seinen Willen in Bewegung.

Besonders anschaulich zeigt sich die epische Natur des Stoffes bei Jeremias Gotthelf, den Gottfried Keller mit Recht als den Homer der Bauern gepriesen hat. Nicht nur in seinen Romanen schlendern die Helden ohne kämpferischen Willen durch die Kette der Dinge und Verhältnisse hindurch und lassen sich durch sie wandeln, auch in seinen Novellen ist die Welt mächtiger als der Wille des Menschen. Elsi die seltsame Magd beugt sich dem Unglück, das durch die Schuld des Vaters über ihre Familie gekommen ist, und ist in anererbtem Stolze nur bestrebt, den Mantel des Nichtwissens über den Makel zu breiten; daher dient sie als Magd in einer entfernten Landesgegend, wo sie unerkannt bleibt. Von außen kommt das Unheil über ihr Vaterland, durch die fränkische Revolutionsarmee, die die Schweiz „befreien" will. Ihr Liebhaber Christen, von Elsis übertriebenem Stolz verschmäht, zieht in den Kampf. Elsi, deren Reue erwacht, sucht ihn und findet mit ihm den Tod auf dem Schlachtfeld. Oder man betrachte, wie in Gottfried Kellers Novellen entsprechend seiner epischen Veranlagung (vgl. oben S. 26) immer wieder ein von außen kommender Vorfall oder Mensch das Leben des Helden bestimmt: sein Ritter Zendelwald (in den „Sieben Legenden"), sein Fritz Amrein, sein Schneider Strapinsky („Kleider machen Leute"), sein John Kabys („Der Schmied seines Glückes"), sein Jukundus Meyenthal („Das verlorene Lachen").

Ebenso verhält es sich mit dem Stoff der Balladen. Freilich müssen wir uns dabei an die Balladen der großen, genialen Dichter halten, denn nur in diesen lebt ursprüngliches Stoffgefühl, und sie bestimmen das Wesen der Kunstäußerungen, während es ja gerade das Merkmal der bloßen Schriftsteller ist, daß sie die inneren Bedingungen des

Kunstschaffens verkennen, sich als Dramatiker gebärden in epischen Dichtungen und umgekehrt (Hauptmanns Dramen z. B. unterscheiden sich von seinen Erzählungen nur durch ein Mehr oder Weniger von dramatischer Technik, aber die Stoffe in beiden sind episch). Hier zeigt Goethe den feinsten Sinn für das Gesetzmäßig-Wesentliche des epischen Stoffes in der Ballade. Seine Balladen vom „König in Thule", dem „Erlkönig" und „Fischer" bis zu der „Braut von Korinth", dem „Zauberlehrling" und dem „Totentanz" sind alle, stofflich betrachtet, rein episch Darstellungen von Begebenheiten: an menschlichen Gestalten vollzieht sich ein Stück Leben, das ihrem Willen entrückt ist, und da Goethe das Irrationale der Schicksalsverkettung des Geschehens hier auch durch die Gestaltung stark betont, so umströmt seine Balladen jenes rätselhafte Halbdunkel, das durchaus mystisch wirkt.

Aus diesem Fehlen der starken inneren Spannung im epischen Stoffe darf aber nun nicht der Schluß gezogen werden, daß er der eigentümlichen Profilierung entbehren dürfe. Vielmehr ist diese in aller bedeutenden Epik da. Man mache sich z. B. klar, wie tief und unauslöschlich sich die Abenteuer des Don Quixote mit den Windmühlen und dem Löwen oder gewisse Späße in den „Leuten von Seldwyla" ins Gedächtnis einprägen. Aber die Silhouette, der „Falke", wie das Paul Heyse einmal genannt hat, wird nicht durch den kämpfenden Helden erzeugt, sondern durch das Geschehen. Sie ist nicht Handlung, sondern Begebenheit, seltsamer Zufall, Konstellation. Die Anekdote, die im Drama als solche keine Stelle findet, ist in der epischen Dichtung zu Hause, und die Epiker haben sie zu allen Zeiten mit besonderer Laune und Liebe gepflegt und ihre Werke damit ausgestattet, sei es, daß sie, wie in Kellers „Mißbrauchten Liebesbriefen" Gritlis Geschichte vom Schorenhans, sich als wirkliche Anekdote auch der Form nach gibt, sei es, daß sie in Romanen zur Novelle ausgebaut erscheint, wie im „Don Quixote", in den „Wander-

jahren", im „Grünen Heinrich". Theodor Fontanes epische Art wirkt sich nicht am wenigsten in seiner Kunst aus, Anekdoten behaglich und pointiert zu erzählen.

Da erhebt sich nun die Frage nach der Findung des Stoffes in der Epik.

Man wird hier der erfindenden Phantasie des Dichters größere Rechte einräumen dürfen als im Drama. Zwar das große Epos — das sogenannte Volksepos wie das höfische Epos und ihre späteren prosaischen Bearbeitungen, die „Volksbücher" — lebt in der Grundmasse seines Stoffes nicht von Neuerfindung, sondern von der mythisierten Geschichte und Religion des ganzen Volkes, sei es des eigenen, sei es fremder, und gerade in der klassischen Novellenliteratur (mit Einschluß von Legende und Märchen) wandern Motive von Volk zu Volk, von Dichter zu Dichter: die gleichen Stoffe finden sich bei Ovid, Chaucer, Marie de France, Jacobus de Voragine, Boccaccio usw. Kleist, Brentano, A. v. Arnim, Hoffmann, Keller sind dieser Überlieferung gefolgt. Auch die vorzüglichsten Balladen leben in der Regel nicht von Erfindung, sondern von glücklichen Stoff-Funden. Goethe hat die Stoffe zu seinen schärfst profilierten Balladen, dem „Erlkönig", dem „Zauberlehrling", der „Braut von Korinth", dem „Totentanz", dem „Getreuen Eckart", dem „Gott und der Bajadere" nicht erfunden, und diejenigen, für die er ihn erfunden zu haben scheint, wie „Mignon", „Der Sänger", „Der Fischer", „Der König in Thule", zeichnen sich mehr durch Gehalt, Stimmungskraft und die Kunst der äußeren Form als durch die Originalität des Motivs aus. Die Balladen Hebbels oder Spittelers sind Beispiele dafür, daß Erfindung von Balladenstoffen meist entweder Konstruktion ohne Naturzwang des Geschehens oder dann profillose Analogiebildung bedeutet.

Dagegen hat die neuere Prosadichtung, Roman und Novelle, angefangen, ihre Stoffe nicht mehr oder in der Hauptsache nicht mehr aus den Grundwasserbecken der Volks-

überlieferung oder dem Ozean der Weltliteratur zu schöpfen. Schuld daran mag einerseits eine gewisse scheinbare Verebbung auch dieser gewaltigen Stoffspeicher sein (obgleich sie in Wahrheit, wie neuere Funde aus früher nicht oder zu wenig beachteten Quellen zeigen, unerschöpflich sind), anderseits die individualistische Ablösung des Dichters von der Volksgemeinschaft, die in der Geschichte immer dann eintritt, wenn der seelische Gehalt einer Kulturphase ausgelebt ist. Cervantes' „Don Quixote", die Romane der großen englischen Epiker, Wielands „Agathon", die Romane Goethes und Jean Pauls, Kellers „Grüner Heinrich", Balzacs und Flauberts Romane und die Masse neuerer Novellen sind als Ganzes Erfindungen, stoffliche Neuschöpfungen, die mehr oder weniger aus Gegenwartswirklichkeit gespeist sind. Die Schärfe und Originalität der Profilierung hängt von der Erlebniskraft des Dichters ab. Diese aber besteht nicht einseitig in der geschichtsphilosophischen oder ethischen Deutung des Gesamt- und des Einzellebens, der Findung von Ideen und Problemen; denn diese Deutungsgabe kann auch dem Geschichtschreiber und dem Philosophen eigen sein. Vielmehr muß sich zu ihr noch die Gabe der Verbildlichung der gewonnenen Denkergebnisse, der Symbolisierung und Mythologisierung gesellen.

Mustert man die im 19. Jahrhundert riesenhaft angeschwollene Masse von Romanen und Novellen nach diesen beiden Gesichtspunkten — Idee und Bild —, so gewahrt man eine mit der Masse wachsende Verflachung und Versandung. Mit der Abdankung Hegels ist die Idee in Verruf gekommen. Auch der Schriftsteller bedarf ihrer nicht mehr. In falschverstandenem und denkfaulem Realismus gewöhnt man sich daran, „die Wirklichkeit abzuschreiben", d. h. nach sittlichen Begriffen, die so zur Konvention geworden, der Masse der Schriftsteller in Fleisch und Blut übergegangen sind, daß sie sie nicht mehr als Ideen empfinden, gewisse Personen und Verhältnisse des

Alltags in die Welt der Literatur hineinzuführen, und da die Schriftsteller immer zahlreicher, die Welt, die sie ausbeuten, nicht größer wird, weil die ideenlosen Schriftsteller ja nicht die Gabe haben, erlebend neue Welten zu schaffen, so nimmt in dieser ideenlosen Prosaerzählungsliteratur eine öde Gleichheit des Stoffes überhand. Statt der Probleme, der geistigen Fragen, stellt man sich praktische Aufgaben, materielle Fragen. Immer bewegt man sich im gleichen Kreise. Stets wieder handelt es sich um die Liebe, die bürgerliche Versorgung oder Nichtversorgung. Höchstens, daß einmal die Nöte des Entwicklungsalters aufgegriffen werden. Die Fabulierlust und -kraft ist verschwunden. Dafür ist, wie man sagt, die physiologische und psychologische Durchdringung und Deutung des Stoffes verfeinert worden, indem der Schriftsteller bei dem Psychiater Rat holt. In Wahrheit bedeutet gerade die Durchdringung der Dichtung mit (wissenschaftlicher) Psychologie ihren Tod, weil sie sie intellektualisiert. Gewiß ist der Dichter Seelendeuter, aber er muß es auf eigene Faust und aus eigenem Ideeerlebnis sein. Dann wird die psychologische Erkenntnis auch die Phantasie befruchten und die profilierte Fabel aus sich hervortreiben. Es ist ein Irrtum zu glauben, daß, wie Psychiater und Psychologen behaupten, die neuere Erzählung gewachsen sei in der Kunst und Feinheit der psychologischen Deutung, namentlich auch von seelischen Störungen und Abnormitäten. Gewachsen ist nur die Fülle des psychologischen Redens, der theoretischen Kenntnis, der Wissenschaftlichkeit. Die großen Dichter aller Zeiten wußten, daß es ihre Aufgabe ist, zu bilden, nicht zu reden. So haben sie ihre psychologischen Erkenntnisse in Fabeln und Mythen gebildet. Welcher neuere psychologisch und psychiatrisch gebildete Schriftsteller hat beschreibend so tieferfaßte und so komplizierte Deutungen von seelischen Krankheiten hervorgebracht, wie sie in den antiken Mythen von Pentheus oder Dionysos, von Herakles (Herakles mainomenos bei Euripides), den neueren von

Don Quixote, Hamlet, Ophelia, Gretchen im „Faust" usw. enthalten sind — aber eben, dem Wesen der Dichtung entsprechend, synthetisch als Bilder, nicht analytisch als wissenschaftliche Theorie.

Eine neueste Epik (Paul Ernst, Wilhelm Schäfer u. a.) hat mit Recht sich von diesem mißverstandenen Realismus abgewendet und gibt sich wieder, durch die alten Quellen gespeist, als Fabulierkunst. Ich fürchte, einer späteren Zeit wird die ganze große uns so wichtig scheinende realistische Pseudoepik um 1900 wie eine ungeheure Steppe erscheinen, in der nur wenige flach hingewehte Dünen etwas aufragen und nur hier und da eine bescheidene Oase grünt.

DRITTER TEIL

DAS FORMERLEBNIS

ALLGEMEINES

DER BEGRIFF DER FORM. DAS ERLEBNIS DER INNEREN UND DER ÄUSSEREN FORM

Es kommt vor, daß Kritiker oder Literarhistoriker Gedichte „formvollendet" nennen und ihnen dadurch ein Lob zu spenden meinen. Es kann in der Tat das höchste sein, auf das ein Künstler Anspruch machen darf; meist aber, oder vielleicht immer, ist das Beiwort, falls es nicht bloß ein Verlegenheitsausdruck ist, nur in einem ganz äußerlichen Sinne gemeint, auf grammatische Richtigkeit, Fluß und Wohlklang der Sprache u. dgl. bezogen. Form erscheint in diesem Urteil dann als die Befolgung einer Generalregel des dichterischen Schaffens, derzufolge — so kann man es etwa ausdrücken — „schöne" Gedanken in „schöner" Form vorgetragen werden sollen. Oder Form denkt man sich als ein Gewand, das man dem nackten Leib des Stoffes überwirft und das, etwa wie die Mäntel von Heiligenstatuen der kunstgewerblichen Massenerzeugung, stets die gleichen Falten werfen soll, um die Anforderungen der Ästhetik zu befriedigen.

Dies aber ist die Formauffassung von Epigonen und Dilettanten. In Wahrheit ist Form (oder Gestalt) Kontur des lebendigen Körpers, Ausdruck und Begrenzung einer naturhaften Wachstumseinheit, eines organischen Individuums im prägnanten Sinne des Wortes. Jede Pflanze, jedes Tier bildet seine ihm eigene Form aus. Sie ist bestimmt durch die Lebensfunktion eines Wesens als Ge-

samtorganismus und bestimmt wiederum diese. Aber auch den einzelnen Teilfunktionen entsprechen wieder Teilformen, bedingen sie und werden durch sie bedingt: der Atmung entspricht die Lunge mit ihren Anhangsteilen, dem Blutkreislauf das Herz und das ganze System der Arterien und Venen usw. Die lebendige Wirkungseinheit eines Wesens prägt sich in der sichtbaren Organisation seiner Gestalt aus. Jedes Lebewesen erscheint als Organismus. Organisation ist Gliederung, was nicht Teilung heißt.

Teilen kann man Dinge, die bloße Stoffe, „Bilder" (S. 133) sind, ohne daß ihr Wesen sich ändert. Von einem Wassertümpel kann ein Teil des Wassers verdunsten; der Rest ist deswegen doch ein Wassertümpel; er ist nur kleiner geworden. Ebenso ändert sich das Wesen eines Schneehaufens nicht, wenn man ihn teilt; man kann zwei kleinere daraus bilden, aber jeder ist ein Schneehaufen. Diese Gebilde haben keine eigenbestimmte, autonome Gestalt, keine Form. Ein Wassertümpel kann schmal oder breit, tief oder seicht, eckig oder rund sein, er ist stets ein Wassertümpel.

Wo aber Leben ist, ist Organisation, und ein Organismus — dies besagt das Wort Individuum — kann, allgemein gesprochen, nicht geteilt werden, ohne daß sein Wesen — wenigstens ideell — zerstört wird. Je tiefer ein Wesen steht, je weniger fein es organisiert ist, um so weniger zerstört die Teilung sein Individuum, je höher es steht, um so empfindlicher wirkt die Teilung. Man kann einem Baum Äste absägen, er bleibt ein Baum und wächst weiter. Man kann niederste Tierwesen, wie gewisse Würmer, zertrennen, sie leben weiter, und die Teile sind wieder Würmer. Aber wenn man einem Menschen einen Arm amputiert, so kann er zwar weiterleben, aber der Begriff Mensch hat dadurch eine Schädigung erfahren. Der Armlose ist nicht mehr ein Mensch in der vollen Bedeutung des Begriffes, der ein Wesen mit zwei Armen umfaßt.

Denn das eben ist der Sinn der Gliederung der organischen Lebenseinheit. Jedes Individuum stellt ein Durch-

einanderwirken von Lebensfunktionen und ein Ineinanderverwobensein ihrer sichtbaren Formen dar. Die Lebensfunktion Menschsein prägt sich in der sichtbaren Form des menschlichen Organismus als einer Einheit aus. Aber diese Einheit ist nun nicht eine stete und durchgehende gleiche Masse. Menschsein umfaßt wieder ein System von untergeordneten Funktionen; es heißt atmen, Nahrung aufnehmen, gehen, handeln, fühlen, denken usw. Jeder dieser Funktionen entspricht ein sichtbares Organ als Glied des Ganzen oder eine Vereinigung von Organen. Aber jedes Organ wiederum ist, nach Funktion und Gestalt betrachtet, nicht nur eine Einheit, sondern zugleich ein System von Unterorganen und Einzelbestandteilen. Das Blutkreislaufsorgan gliedert sich in Herz, Arterien, Venen; das Herz wiederum in Wandung und Hohlräume, die Wandung wieder in verschiedene Schichten mit eigenen Funktionen und Formen usw. Und stets wirken die Funktionen ineinander, sind die Formen der Organe miteinander verwoben. Ob auch der Verdauungsapparat eine Einheit darstellt, er ist mit dem Blutkreislaufsapparat verbunden und kann nicht aus dem Gesamtorganismus losgelöst werden, ohne daß dieser als solcher zerstört wird. Organismus heißt also durch den Begriff der Lebenswirkung bedingte fortgesetzte Polarität von Ganzem und Gliedern, Einheit und Vielheit, Gesamtfunktion und Einzelfunktionen. Das Glied erfüllt seine Bestimmung, indem es dem Ganzen an seinem Orte dient; das Ganze kann nur leben, wenn die Glieder, jedes an seiner Stelle, zum Zwecke des Ganzen ihre Funktionen ausüben. Es herrscht unaufhörliche und abgestufte Gegenseitigkeit von Bedingen und Bedingtsein, und die Gestalt ist die sichtbare Form dieser gesetzmäßigen Dynamik der Funktionen.

Goethe hat diesen Begriff der Organisation in der „Metamorphose der Tiere" so ausgedrückt:

> Zweck sein selbst ist jegliches Tier, vollkommen entspringt es
> Aus dem Schoß der Natur und zeugt vollkommene Kinder.

Alle Glieder bilden sich aus nach ew'gen Gesetzen,
Und die seltenste Form bewahrt im geheimen das Urbild.
So ist jeglicher Mund geschickt, die Speise zu fassen,
Welche dem Körper gebührt; es sei nun schwächlich und zahnlos
Oder mächtig der Kiefer gezähnt, in jeglichem Falle
Fördert ein schicklich Organ den übrigen Gliedern die Nahrung.
Auch bewegt sich jeglicher Fuß, der lange, der kurze,
Ganz harmonisch zum Sinne des Tiers und seinem Bedürfnis.
So ist jedem der Kinder die volle reine Gesundheit
Von der Mutter bestimmt; denn alle lebendigen Glieder
Widersprechen sich nie und wirken alle zum Leben.
Also bestimmt die Gestalt die Lebensweise des Tieres,
Und die Weise zu leben, sie wirkt auf alle Gestalten
Mächtig zurück. So zeigt sich fest die geordnete Bildung.
Welche zum Wechsel sich neigt durch äußerlich wirkende Wesen.
Doch im Innern befindet die Kraft der edlern Geschöpfe
Sich im heiligen Kreise lebendiger Bildung beschlossen.
Diese Grenzen erweitert kein Gott, es ehrt die Natur sie;
Denn nur also beschränkt, war je das Vollkommene möglich.

Nun ist das künstlerische Schaffen nicht eine geflissentliche Nachahmung der Natur, weil es nicht etwas Mechanisches, sondern etwas Spontanes ist. Aber es ist ein Gestalten in Analogie des natürlichen Hervorbringens. Dieselbe gesetzmäßige Dynamik des Lebensprozesses, die im Reiche der Natur körperhafte Organismen hervorbringt, bringt im Reiche des Kunstschaffens geistige Organismen hervor. Was beim körperlichen Organismus die Lebensfunktion ist als Wirken kreisender Kräfte auf- und ineinander, das ist im geistigen des Kunstwerks die Dynamik ideeller Beziehungen und seelischer Wirkungen. Und wie im körperlichen Organismus die Gestalt der sichtbare Ausdruck der Organfunktion ist, durch sie bestimmt und sie bestimmend, so auch im geistigen. Form also im Kunstwerk ist sinnliche Begrenzung des durch die Ideendynamik der Weltanschauung beseelten Stoffes, Sichtbarwerdung der geistigen Funktion, die im Kunstschaffen sich auslebt. Ihre Gesetzmäßigkeit erhält sie somit nicht von außen, sondern von innen, aus der dynamischen Beziehung von Idee und Stoff. Das geformte Werk ist, wie jedes Lebewesen,

autonom, nicht heteronom. Das Wesen der Form ist, beim genial Schaffenden, nicht äußerer Zufall, Wahl, sondern innere Notwendigkeit, bedingt durch den Gefühlsgehalt und Ideenkern der Persönlichkeit. Wie das Atmungsorgan eines Fisches in seiner Form durch die Atmungsfunktion eines im Wasser lebenden Tieres bedingt und von dem Atmungsorgan eines Landtieres verschieden ist, so ist die Kunstform, in der sich das Lebensgefühl eines dramatischen Willensmenschen ausspricht, verschieden von der eines ausgesprochenen Lyrikers. Wobei das Material erst in zweiter Linie die Gestalt bestimmt.

So ist also, wie im physischen Leben, in jedem naturhaften Dichter die Formmöglichkeit seines Schaffens von Anfang an vorgebildet. Und zwar sowohl in bezug auf das Wesen des schöpferischen Prozesses, die ihm eigene Gesetzmäßigkeit seiner seelischen Dynamik, wie sie sich in der Hervorbringung der einzelnen Werke äußert, als auch in bezug auf die Richtung, die der Formprozeß in ihm einschlägt und die dann all seinen Werken eine bestimmte künstlerische Färbung verleiht. Mithin scheiden sich im Formerlebnis zwei Probleme:

I. Welches ist die Bedeutung des Lebensgefühls und der Ideendynamik des Dichters als Formkräfte in seinem Werke und wie setzen sie sich in Form um?

II. Wie wirkt das Verhältnis Ich und Welt als Beziehung der ideell-subjektiven und der stofflich-objektiven Elemente zueinander im formalen Ausdruck des Werkes?

Das erste Problem ist die Frage der inneren Form, das zweite die Frage der äußeren Form oder des Stiles. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß beide Begriffe fruchtbar nur vom Gesichtspunkt der Weltanschauung aus erörtert werden können.

Mit besonderer Klarheit lassen sich das Erlebnis der inneren Form und das Stilerlebnis in Goethes künstlerischer Entwicklung aufzeigen. Zwei Formerlebnisse springen in seiner geistigen Entwicklung hervor: 1. das Er-

lebnis des Straßburger Münsters; 2. das Erlebnis Italiens. Das erste ist sein Erlebnis der inneren Form; das zweite sein Erlebnis des (klassischen) Stiles. Es ist für den Augenmenschen Goethe bezeichnend, daß sich ihm in beiden Erlebnissen das Geheimnis der Form nicht an Werken seiner eigenen Kunst, der Dichtung erschließt, sondern an sichtbaren Gebilden: das eine Mal an einem Werke der bildenden Kunst, das andere Mal an den Schöpfungen der Natur, im besonderen der Pflanzenwelt, und den Werken der bildenden Kunst.

1. Das Erlebnis des Straßburger Münsters als Erlebnis der inneren Form. Wenn in einem genialen Menschen eine neue Erkenntnis aus den Tiefen seiner Seele emporsteigen soll, so strömen die helfenden Mächte von allen Seiten herbei, das Neue ins Licht des Bewußtseins zu ziehen. Die Seele gleicht dann einer Blütenknospe, die in der Wärme gesteigerter Innentätigkeit sich still ausgebildet hat und nun auf einmal unter den ringsum eindringenden Lichtstrahlen das glashell und papierdünn gewordene letzte Häutchen sprengt. So ging es Goethe in Straßburg. Der seelische Gegensatz zwischen seiner eigenen, im Dynamischen, Irrationalen, Organischen wurzelnden Gemütsanlage und der starren, rationalen, mechanischen Kultur des aufgeklärten Leipzig spitzte sich, wie das die Gesetzmäßigkeit von Goethes Persönlichkeit bedingte, schließlich zu jener akuten körperlichen Erkrankung zu, in der er im Spätsommer 1768 nach Hause zurückkehrte. Mit wunder Seele drang der Genesende in die mystischen Gründe der Magie und Alchemie. Was die alten Naturphilosophen und Mystiker — Paracelsus, van Helmont usw. — schenkten, war — auch jetzt ging seelischer Gewinn mit körperlicher Erstarkung Hand in Hand — der Besitz der Kraftidee und damit die Lösung des Gefühlslebens aus der Starrheit des materialistischen Intellektualismus, zu der sein Inneres in Leipzig gefroren war. Was kristallinisches Gestein gewesen war, wurde wieder Magma,

was Eis, Wasser und Dampf. „Was wir von der Natur sehen, ist Kraft, die Kraft verschlingt." Was dieses spätere Bekenntnis in klaren Worten ausspricht, lebte als dumpfes Gefühl schon 1770 in seiner Seele. Der Dichter spürte es: seine nach allen Kunstregeln der Aufklärungspoetik verfertigten Leipziger Gedichte kamen ihm nun „zu kalt und trocken und oberflächlich" vor. Mit offener Brust und erschauerndem Herzen fühlte er sich mit eingeschlossen in das gewaltige All der Gottnatur, deren Kraftströme durch seine Seele rauschten. Schon dämmerte ihm aus Giordano Bruno, den er in den Ephemerides gegen Bayles Rationalismus verteidigte, die Ahnung auf, daß die Monade, das vernunft- und willenbegabte Einzelwesen, die Züge der Gottheit in seiner besonderen Seele spiegelt, Individuum ist, Eines, und doch zugleich All.

So kam er nach Straßburg, und in den gelockerten Boden seines Geistes fielen Herders Worte vom Wirken der bildenden Gotteskraft in den literarischen Erzeugnissen der Völker, und bald verdichtete sich, was allgemeines Leuchten und Glühen seines Gefühls gewesen war, zur einzelnen Flamme, zur Liebe zu Friederike. Das „Mailied" sang es jauchzend hinaus:

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne,
Wie lacht die Flur!

Das war nicht mehr „kalt und trocken und oberflächlich", sondern glühend und strömend und tief; es war auch nicht mehr jene zierlich gereimte und geistreich zugespitzte Regelmäßigkeit der Leipziger Nippesgedichte, sondern gelöste Fülle des reinen Gefühls. Kraft der lebendigen Gottnatur, in Blüten und Stimmen, Tieren und Menschen, Sonnenstrahlen und Liedern, das All im Einen und das Eine in Allen, durch die Welt flutend, wirkend, formend.

Versuchte er aber, als Künstler interessiert für die Erörterung der ästhetischen Theorien der Zeit, alles, was

in ihm sich bildete und durchsetzte, sich an einem Symbol klarzumachen, wie es seine Art war, so trat das Münster vor sein Auge, und sein Gedankenerlebnis enthüllte ihm den inneren Sinn, das Formgesetz dieses gotischen Kunstwerkes und deutete ihm zugleich den Formwillen, der in seinem eigenen Schaffen ans Licht drängte. Dieses gewaltige Werk war nicht, wie der Unverstand der reinen Verstandesästhetik der Aufklärung wollte, Barbarei und „verworrene Willkürlichkeit", sondern harmonische Gliederung überströmenden Reichtums, Kosmos, Organisation, jeder Teil für sich bestehend, und doch alle der Idee des Ganzen dienend. Der Genius des Baumeisters offenbart ihm: „Alle diese Massen waren notwendig ... Nur ihre willkürlichen Größen hab' ich zum stimmenden Verhältnis erhoben." Und der begeisterte Schüler preist: „Wie frisch leuchtet' er im Morgenduftglanz [man beachte dieses Bild der dampfenden Kraft!] mir entgegen, wie froh konnt' ich ihm meine Arme entgegenstrecken [das Ineinanderfluten von Ich in Welt!], schauen die großen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt: wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt und alles zweckend zum Ganzen; wie das festgegründete ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt; wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit. Deinem Unterricht dank' ich's, Genius, daß mir's nicht mehr schwindelt an deinen Tiefen, daß in meine Seele ein Tropfen sich senkt der Wonneruh des Geistes, der auf solch eine Schöpfung herabschauen und gottgleich sprechen kann: es ist gut!"

Man spürt, wie Goethes Weltanschauung, der dynamische Pantheismus, in diesen Worten wirkt, und sein Grundgesetz, die Polarität, jeder Beobachtung Richtung und Inhalt gibt: große harmonische Massen — zu unzählig kleinen Teilen belebt; alles Gestalt — alles zweckend zum Ganzen. Der Genius, die göttliche Geisteskraft, hat dieses Münster gewirkt, seine gegliederte Form ist Ausdruck der

Gottesidee. Der Wert des Erlebnisses ist nicht das Gewahrwerden der äußeren Gestalt; denn die haben auch die Verächter der gotischen Baukunst gesehen; sondern die Schau der Bedeutung der Form, des Sinnes der Gestaltung, des Lebensgesetzes, das sich in der scheinbar verworrenen Willkürlichkeit ausgewirkt hat, der Dynamik der Weltanschauungsidee in der äußeren Erscheinung. Es ist das Erlebnis der inneren Form.

Goethe hat 1775 in einem kleinen Aufsatz („Aus Goethes Brieftasche") diesen Ausdruck gebraucht und seinen Inhalt zu bestimmen gesucht. Seltsam verworren, jetzt, wo er sich über das Wirken der inneren Form im dichterischen Kunstwerk theoretisch äußern soll! Deutlich vor allem ist der Widerspruch gegen die äußerliche Regelästhetik des Rationalismus. Dann lesen wir: die innere Form will nicht mit Händen gegriffen, sie will gefühlt sein. „Unser [des Künstlers] Kopf muß übersehen, was ein andrer Kopf fassen kann; unser Herz muß empfinden, was ein andres füllen mag." Die innere Form umfaßt aber auch den Unterschied zwischen Epos und Drama; was für eine Parodie gäbe es, wenn man die äsopische Fabel vom Wolf und Lamm zum Trauerspiel in fünf Akten umarbeitete! Und dann das bedeutsame Bekenntnis: „Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wem's nicht gegeben wird, wird's nicht erjagen." Das ist quirlende Gärung. Aber das eine, auf das es hier ankommt, ist klar: Goethe scheidet sich schon hier vom Naturalismus als Wirklichkeitsabschreiberei. Jede Form hat etwas Unwahres: das Kunstwerk scheidet sich von der Natur. Der Genius stellt in ihr, die Strahlen der breiten Wirklichkeit wie im Brennglas sammelnd, sein Welterlebnis dar. Jede Kunstgestalt ist von innen belebt durch die Ideendynamik des künstlerischen Ich.

Damit hat Goethe seine Erkenntnis des Schaffens als

Ausdruck des Erlebnisses ausgesprochen. Die Form als autonome Dynamik einer geistigen Welt ist gefunden. Aber eine Frage bleibt noch ungelöst: im Erlebnis wirken Kräfte des Ich und dingliche Wahrnehmungen des Weltstoffes zusammen. Wie prägt sich diese Zweiheit in der allgemeinen künstlerisch-seelischen Haltung des Werkes aus? Es ist das Problem der äußeren Form oder des Stiles. Seine Lösung schenkte ihm, als Abschluß eines langen Wachstumsprozesses, Italien.

2. Das Erlebnis Italiens als Erlebnis des Stiles oder der äußeren Form. Das menschlich-sittliche Erleben und das künstlerische Schaffen mußten die Frage des Stils in ihm bilden. Das menschlich-sittliche Erleben besteht in den letzten Jahren seines ersten Weimarer Aufenthaltes in einer immer stärkeren Verdrängung der sinnlich-natürlichen, triebhaften Kräfte seines Ich. Das Amt mit seiner gewaltigen und ihm vielfach fremden Arbeitslast, die Lektüre von Spinozas Ethik und die strenge Abwehrgebärde der Frau von Stein brachten eine wahrhaft asketische Stimmung in ihm hervor und ließen eine Verzichthaltung reifen, die voll von christlichem Spiritualismus ist. In den „Geheimnissen", daran Goethe 1784 und 1785 arbeitete, wird die Notwendigkeit der Selbstbezwingung als hohes Glück gepriesen: in dem inneren Sturm und äußeren Streit, in den das vorwärts in die Weite dringende Ich im Kampf mit der hemmenden Welt gerät, vernimmt der Geist ein schwer verstanden Wort:

Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
Befreit der Mensch sich, der sich überwindet.

Das künstlerische Schaffen dieser Zeit ist der Ausdruck der Zurückdrängung aller triebhaften Elemente des sinnlichen Ich. Wie lebendig, sinnlich bis zum Drastischen ist der Ausdruck noch in der „Theatralischen Sendung"! Aber „Wanderers Nachtlieder", das „Lied an den Mond" („Füllest wieder Busch und Tal"), die „Iphigenie" verkünden ein immer stärkeres Untertauchen des sinnlichen Ich in die

Flut des Geistigen. Gedankliche Betrachtung nimmt überhand, und an die Stelle des kräftig erfaßten individuellen Anschauungsbildes tritt mehr und mehr der geistige Gehalt, die Abstraktion. Aus dem Lied „Der du von dem Himmel bist" konnte ein christlicher Geistlicher einen Gesangbuchvers machen!

Aber, ging die Vergeistigung so weiter, bedeutete das nicht schließlich eine Auslöschung des eigentlich Künstlerischen im Stile, eine Verblassung der sinnlichen Wirkungskraft der dichterischen Sprache, Abstraktion der Kunstgestalt zur philosophischen Begrifflichkeit?

Das war die künstlerische Frage, die ihn nach Italien trieb und die dort ihre Antwort fand. Bezeichnenderweise wiederum nicht durch Beobachtung des dichterischen Schaffens, sondern durch Augenerfahrung am Naturwerden und an der bildenden Kunst. Die Naturerfahrung sprach die Abhandlung über die „Metamorphose der Pflanzen" aus, die Kunsterfahrung der Aufsatz: „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil." Beide sind unmittelbar nach der Rückkehr aus Italien niedergeschrieben. Beide bringen gegenüber dem Aufsatz über die deutsche Baukunst keine wesentlich neue Auffassung über das Sein und Wirken der bildenden Kraft. Aber sie geben dem, was dort stammelnd begeistert vorgetragen wurde, eine wissenschaftlich klare Formulierung und ersetzen damit die Unsicherheit in der Frage nach dem Verhältnis der geistigen und dinglichen Elemente im künstlerischen Ausdruck durch ein festes Begriffssystem.

Beide bestimmen: die vergeistigenden, die Sonderform der individuellen Gestalt auslöschenden Kräfte und die sinnlichen, dem Geistig-Gedanklichen entgegenarbeitenden Kräfte müssen in völligem Gleichgewicht wirken, wenn das vollkommene Natur- und Kunstgebilde entstehen soll. Die „Metamorphose der Pflanzen" stellt fest: es ist dieselbe Urform [das Allgemeine, nur geistig Erkannte], die in allen Sondergebilden [dem sinnlich Wahrgenommenen]

sich umwandelnd zutage tritt (§ 115): „Es mag nun die Pflanze sprossen, blühen oder Früchte bringen, so sind es doch nur immer dieselbigen Organe, welche in vielfältigen Bestimmungen und unter oft veränderten Gestalten die Vorschrift der Natur erfüllen. Dasselbe Organ, welches am Stengel als Blatt sich ausdehnt und eine höchst mannigfaltige Gestalt angenommen hat, zieht sich nun im Kelche zusammen, dehnt sich im Blumenblatte wieder aus, zieht sich in den Geschlechtswerkzeugen zusammen, um sich als Frucht zum letztenmal auszudehnen."

Analog ist das Ergebnis der Beobachtung der Werke der bildenden Kunst. Aber da sich in ihnen nicht die an ihre Gesetzmäßigkeit gebundene Natur, sondern der Geist in seiner Freiheit auslebt, so kommt Goethe zur Unterscheidung von drei wesentlichen Bildungsrichtungen:

a) Einfache Nachahmung der Natur (= Naturalismus mit Einschluß des Impressionismus). Sie bleibt am äußerlich Sinnlichen haften, an der Gestalt als Ruhendem; Eindringen ins bewegte Innere des Lebens ist ihr versagt: „Wenn ein Künstler, bei dem man das natürliche Talent voraussetzen muß, in der frühesten Zeit, nachdem er nur einigermaßen Auge und Hand an Mustern geübt, sich an die Gegenstände der Natur wendete, mit Treue und Fleiß ihre Gestalten, ihre Farben auf das genaueste nachahmte, sich gewissenhaft niemals von ihr entfernte, jedes Gemälde, das er zu fertigen hätte, wieder in ihrer Gegenwart anfinge und vollendete: ein solcher würde immer ein schätzenswerter Künstler sein; denn es könnte ihm nicht fehlen, daß er in einem unglaublichen Grade wahr würde, daß seine Arbeiten sicher, kräftig und reich sein müßten."

b) Manier nennt Goethe die Unterdrückung der naturhaften, „objektiven" Gestalt des Gegenstandes durch die geistige Individualität des Künstlers, Umbildung des Objekts durch das künstlerische Subjekt. Romantischer, idealistischer, abstrakter, typisierender, expressionistischer Ausdruck wäre hierin inbegriffen. Der Künstler „sieht eine

Übereinstimmung vieler Gegenstände, die er nur in ein Bild bringen kann, indem er das Einzelne opfert; es verdrießt ihn, der Natur ihre Buchstaben im Zeichnen nur gleichsam nachzubuchstabieren; er erfindet sich selbst eine Weise, macht sich selbst eine Sprache, um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken, einem Gegenstande, den er öfters wiederholt hat, eine eigene bezeichnende Form zu geben, ohne, wenn er ihn wiederholt, die Natur selbst vor sich zu haben, noch auch sich geradezu ihrer ganz lebhaft zu erinnern. Nun wird es eine Sache, in welcher sich der Geist des Sprechenden unmittelbar ausdrückt und bezeichnet".

c) Stil, also im eigentlichen Sinne klassischer Stil, ist das Zusammen- und Ineinanderwirken von Außen und Innen, nachgeahmter Naturgestalt und Vergeistigung durch das Ich: „Gelangt die Kunst durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung, sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst endlich dahin, daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art, wie sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt, daß sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen nebeneinanderzustellen und nachzuahmen weiß: dann wird der Stil der höchste Grad, wohin sie gelangen kann; der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf. — Wie die einfache Nachahmung auf dem ruhigen Dasein und einer liebevollen Gegenwart beruht, die Manier eine Erscheinung mit einem leichten, fähigen Gemüt ergreift, so ruht der Stil auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen."

Selbstverständlich ist nun diese Teilung von Goethes Formerlebnis in das Erlebnis der inneren Form und das des Stiles nur in methodischem Sinne ein scharfer Schnitt; die Wirklichkeit des geschichtlichen Werdens ist stetes

Ineinanderweben der Gestalten mit deutlichem Hervortreten von Erlebnishöhepunkten. Auch ist die Kette des Formerlebens bei Goethe damit nicht abgeschlossen; die Form des „Westöstlichen Diwans" ist nicht mehr „klassischer" Stil, und der Stil der „Natürlichen Tochter" ist ein anderer als der in „Hermann und Dorothea". Es genügt, dies anzudeuten. Denn durch alle diese Stilformen geht als ihre innere Dynamik und Bildungskraft jenes Erlebnis der inneren Form, das Goethe im Aufsatz über Deutsche Baukunst ausgesprochen hat; es ist darum nicht Wesen, was sie unterscheidet, sondern nur Abstufung; das Wesen von Goethes Stilerlebnis ist erfaßt, wenn man es an einem Beispiel, dem wichtigsten italienischen, erkannt hat.

Wohl aber läßt sich nun zeigen, wie diese beiden Arten des Formerlebens in Goethes Schaffen sich auswirken. Ist das Erlebnis der inneren Form Bewußtwerden der einen inneren Bildungskraft in der Mannigfaltigkeit der Gestalten, so sieht man diese nun sofort in den Schöpfungen des Sturms und Drangs mächtig wirken. Daher das Glühend-Lebendige, Triebhaft-Nachaußendrängende in ihnen allen, nach der sauber-mechanischen Fertigkeit in den Leipziger Erzeugnissen. Auch die Elemente der äußeren Form werden so behandelt, daß sie nicht Eigenwert haben, sondern nur als Träger der inneren Formkraft da sind. Man denke etwa, wie im „Götz" Raum und Zeit als Elemente der äußeren Form behandelt sind: die Handlung als Leib der Formkraft stürmt hemmungslos durch alle Räume und Zeiten, und beide, indem sie sich willenlos dem Schaffenswillen des Dichters unterordnen, bekennen damit, wie mächtig er in ihnen glüht.

Auch in den nachitalienischen Schöpfungen wirkt diese innere Formkraft; aber mehr im Verborgenen; die Rücksicht auf die Gesetze des Stiles hält sie zurück. Die „Römischen Elegien" zeigen sogar, daß sie sich in das wesensfremde Gewand hergebrachter Formüberlieferung — des

elegischen Maßes — zu fügen hat. Aber indem Goethe das Bewußtsein der Wechselbeziehung von Innen und Außen zur Gesetzmäßigkeit des Stilbegriffes erhebt, findet er nach dem wilden Individualismus des „Götz", dem asketischen Vergeistigungsstil der „Geheimnisse" das schöne Gleichgewicht im Ausdruck von Einzelvorstellung und Allgemeinvorstellung in der plastischen Rundheit der Elegien und des Epos „Hermann und Dorothea".

Man kann nun die Zweiheit dieser wesentlichen Formerlebnisse, die Goethes Leben in sich einschließt, auch als allgemein geschichtliche Begriffe fassen. In der Literatur des 19. Jahrhunderts verhalten sie sich so zueinander, daß — allgemein betrachtet — man in der ersten Hälfte, der Romantik, wesentlich innere Form, in der zweiten, dem Realismus, hauptsächlich äußere Form erlebt. Novalis' „Ofterdingen" ist ein Bild des Erlebnisses der inneren Schöpferkraft durch den Dichter. Schellings „Weltseele", Schleiermachers „Monologen", Friedrich und August Wilhelm Schlegels „Kritische Schriften" u. a. — sie alle erörtern das Kunstproblem als die Frage nach dem Wesen und der Auswirkung des schaffenden Geistes im Werke. Dagegen wird den Realisten, denen die Welt und ihre schaffenden Kräfte etwas Gegebenes und Selbstverständliches geworden sind, die äußere Form, der Stil zum Grundproblem ihres Schaffens. Sie fragen alle: Wie kann ich das Bild der Wirklichkeit, das ich in mir trage, wirkungsvoll nach außen bringen? Sie bilden alle eine vorzügliche Technik aus, schließlich bis zur Virtuosität.

Das Stilerlebnis C. F. Meyers ist hierfür ein charakteristisches Beispiel.

Er ist ein Dichter des Schillerschen Typus. Von Jugend auf nicht in die breite Fülle unmittelbaren Lebens geöffnet, sondern nach innen gewandt, in der Schattenwelt der Geschichte, nicht in dem glühen Tag der Gegenwart sich ergehend, ein Grübler, nicht ein Gestalter, dazu scheu und zartnervig, bildet er in sich nicht jene blutvolle Sinnlich-

keit aus, die das naive Naturkind seinen Wirklichkeitsbildern verleiht. Sein Innenleben ringt in Gedanken, aber es fehlt ihnen der plastische Leib. Es bleibt alles blaß, theoretisch, abstrakt. Die Frage des Kunstschaffens als dynamisches Problem wird nicht aufgeworfen. Zu viele Muster stehen vor Augen. „Schönheit" als erstes Erfordernis des Dichtwerks ist ihm selbstverständliche Voraussetzung (eine Voraussetzung, die einem aus der Naturfülle schaffenden Dichter, wie dem jungen Goethe, nicht selbstverständlich war).

Das war Zeitkonvention. Von „Schönheit" sprachen auch Geibel und Heyse und Leuthold und die anderen Zeitgenossen Meyers. So sagt auch er: „Jeder Gedanke muß seinen schönen Leib haben." Seine Schwester erzählt: „Allem, was er in seiner drangvollen Jugend entwarf, mangelte nun gerade der durchgebildete Leib, das, was er später „körperliche Schwere" nannte. In der Luft schwebende unbestimmte Schemen nur schufen seine ungeduldigen Versuche."

Seine Sehnsucht nach der „schönen Kunst" führte ihn nach Rom, und hier ward ihm in den Gemälden Michelangelos in der Sistina das Formerlebnis. „Diese Kunst traf ihn wie ein Lichtblitz. Buonarotti erschien ihm in seinen Schöpfungen als der größte Poet. Hier stand vor seinem Blicke, was er immer gesucht hatte: gewaltige Verkörperung großer Gedanken. . . . Bisher hatte er gesucht, die seine Phantasie fesselnden Dinge liebevoll abzuschreiben und sie mit seinem eigenen, noch erfahrungslosen Gedankeninhalt zu beleben. Er hatte sie nach eigenem Gutdünken idealisiert, das heißt ein wenig ins Schöne oder ins Häßliche übertrieben. Von nun an anders. Er wollte jetzt in den Sinn und Gehalt der Dinge eindringen, ihn in sich aufnehmen, bis er in seiner Seele lebendig würde, in sein eigenes Wesen überginge. [Man erkennt die fast wörtliche Übereinstimmung dieser Sätze mit Goethes Beschreibung des „Stiles"!] Er wollte in die Tiefe der Dinge

eingehen, in die Stimmung der Natur, in das Herz der Menschen, in den Gedanken ihrer Taten. Er wollte selbst darin leben. Das Bild, das er so gewonnen, wollte er in sich ausgestalten, nicht ruhen, bis es klar und individuell vor seinem inneren Blicke stehe, und ihm dann erst als Künstler seinen wahren, neuen Körper geben. Die Flamme seiner Seele sollte übergehen in sein Gebilde. Das nannte er „ringen mit seinem Stoffe". — „In der Poesie muß jeder Gedanke sich als sichtbare Gestalt bewegen. Es darf kein Räsonnement, nichts gedankenhaft Beschreibendes als unaufgelöster Rest übrigbleiben. Es muß alles Bewegung sein und Schönheit."

Man sieht, das Formproblem wird ausschließlich als Frage des Stiles, nicht als Auseinandersetzung mit den schaffenden Grundkräften des Lebens ins Auge gefaßt. Schon längst hat sich in Meyer als Zusammenwirkung von schweren inneren und äußeren Hemmungen einerseits und des kalvinistischen Prädestinationsglaubens anderseits, der frühe in sein Leben trat, als Weltanschauung die Überzeugung an eine feste, überindividuelle Fügung alles Geschehens festgesetzt. Er kann sich gegen dieses Übergewaltige des Schicksals nur dadurch behaupten, daß er sein Ich zusammennimmt und es trotzig zur eigenen Welt ballt. Aber diese Weltanschauung ist, als Frucht von Hemmung und Konvention, nicht von sich aus schon formbildend, Gestaltungsdynamik, wie Goethes Sturm- und Drangevangelium der schaffenden Gotteskraft; es muß die äußere Anschauung der Werke Michelangelos in der glückhaften Ungebundenheit des Reisenden in Italien als formschaffendes Erlebnis eintreten und die gefesselte Gestaltungskraft seines eigenen Innern ins Werk lösen. Nun weiß er: es handelt sich darum, jene wuchtige Abgeschlossenheit inneren Reichtums gegen außen, die das Wesen seiner eigenen Persönlichkeit ist, auch im Werke zu erreichen. Sein Stil wird fortan ein Verhüllen des eigenen inneren Gedankenlebens durch Umsetzung desselben in fremde Ge-

stalt, ein Sichäußern durch Verschweigen. Das Kennzeichen seiner Form wird geschlossene Bildhaftigkeit wuchtiger Inhalte, bis zum schroffen Gegeneinanderstehen der Gestalten. Das aber heißt: dramatischer Stil im Schaffen eines Epikers.

So ist bei Meyer das Formerlebnis doch durchaus naturhaft und genial, wenn auch die Naturkraft geknickt und ihr bildender Strom gehemmt ist. Dagegen kann man beim bloßen Schriftsteller nun wiederum nicht mehr von Formerlebnis sprechen (insofern Erlebnis den Begriff der Naturnotwendigkeit in sich schließt), sondern von Form- oder Formenwahl, bewußter Suche und besonnener Überlegung. Es ist bezeichnend, daß der Schriftsteller seine „neue Form", weil er der Suggestion ihres Daseins nicht traut, so oft in Vorreden oder theoretischen Essais begründen zu müssen meint. O. Ludwig schreibt seine Studien. Gutzkow schickt seinen „Rittern vom Geiste" eine Erörterung über den Roman des Nebeneinander voraus. Die jüngstdeutschen Naturalisten schwelgen förmlich in theoretischen Programmen von den Einleitungen zu den „Modernen Dichtercharakteren" Wilhelm Arents, der Vorrede Hermann Conradis zu seinen „Liedern eines Sünders" bis zu dem Versuch einer Theorie der Mittelachsenpoesie in der „Revolution der Lyrik" von Arno Holz. Spitteler, ihr erklärter Feind, gleicht ihnen hierin. Seine „Lachenden Wahrheiten" enthalten zahlreiche theoretische Erörterungen pro domo; er hat erklärt, ein „Nebenzweck" bei der Abfassung seiner Balladen sei gewesen, das Versmaß für ein künftiges Epos zu finden, und er hat seinem „Conrad der Leutnant" eine knappe Theorie der „Darstellung" vorausgeschickt, wie er diese stillose Mischung von epischem und dramatischem Stil nennt, die eine vom Intellekt geleitete Steigerung der Stilhaltung C. F. Meyers bis zur letzten Konsequenz ist.

Das Charakteristische in all diesem Suchen, Auslesen und Bestimmen ist nicht die Tatsache des ästhetischen

Theoretisierens, das ja auch Größte geübt haben, sondern sein programmatischer Zweck, der Kandauleswunsch der Neusucht, die das Naturweben durch den bewußten und geklärten Willen zur Form ersetzen zu können glaubt. Daher aber gebricht den von diesem Verstandeswillen angefertigten Gestalten, bei allem Geist und Glanz, der sich oft in ihnen auslebt, doch das unmittelbar Zwingende und die innere Spannung, die der erlebten Form eigen ist. Man spürt ihnen an: sie leben nicht aus dem eigenen autonomen Ich, durch den geheimnisvollen Zusammenklang von Geist und Stoff in der Dynamik der Form, sondern sie existieren heteronom, von Künstlers Gnaden. Man vergleiche daraufhin einmal die innere Spannung im „Grünen Heinrich" und in den „Rittern vom Geiste"! Dort ein selbstverständliches, stilles, stetiges Sichvorwärtschieben des Geschehens, Naturentfaltung, hier ein künstlicher Mechanismus mit raffinierter Verwendung von äußeren Spannungsmitteln, wie Geheimnis, Verfolgen einer Verwicklung bis dicht vor dem aufhellenden Ereignis, dann Abbrechen.

ERSTER ABSCHNITT

DIE INNERE FORM

Die innere Form des Dichtwerkes ist ein seelisches Leben, das die individuelle organische Gestalt bedingt. Es ist innere Form, weil es zwar formbildend ist, aber im Innern unsichtbar wirkt und erst durch eindringende Analyse erkannt wird. Ihre Quelle ist die Weltanschauung des Dichters. Bedeutet diese Ideendynamik als allgemeine geistige Richtung, so ist die innere Form das besondere Wirken dieser Ideendynamik im einzelnen Werke. Der bloße Stoff ist dadurch gekennzeichnet, daß ihm dieses individuelle innere Leben, diese Beseelung fehlt. Form ist dagegen beseelter Stoff. Es ist das Wesen der Ideendynamik, daß sie am Stoff Form hervorbringt. Jede Idee fragt wie Homunkulus im „Faust": „Was gibt's zu tun?" und stürzt

sich dann ins flutende Meer des Stoffes, um zu „entstehen", d. h. lebendige Gestalt zu werden.

Das Wirken der Idee im Stoffe äußert sich nun nach drei Richtungen: I. als allgemeine seelische Atmosphäre oder Lebensgefühl; II. als innere Triebkraft oder innere Motivierung; III. als Symbolik.

I. DIE SEELISCHE ATMOSPHÄRE ODER DAS LEBENSGEFÜHL IM DICHTWERK

Wenn ein Physiker gewisse Vorgänge und Verhältnisse in einem Metall, wie z. B. die Atomgruppierung, wissenschaftlich beschreibt, so wird im allgemeinen seiner Darstellung jeglicher Ton seelischer Anteilnahme am geschilderten Vorgang fehlen. Der geistige Abstand zwischen diesem und dem menschlichen Ich des Forschers ist zu groß, als daß irgendwelche Schwingungen eines Gefühls, sei es der Sympathie oder der Antipathie, von diesem zum Gegenstande zu reichen vermöchten. Ja, wenn auch die Stärke seines Gefühls infolge des persönlichen Interesses, das eine Beobachtung in ihm erweckt, so groß wäre, daß seine Schwingungen in die Schilderung der Beobachtung hinübergreifen möchten, so wird doch die Wirkung seines wissenschaftlichen Denkens und seiner methodischen Schulung so mächtig sein, daß sie alles persönliche Fühlen aus dem Stil der Darstellung verdrängt, weil es die sachliche Klarheit und Bestimmtheit zu trüben geneigt ist. Das Ideal in der seelischen Struktur des literarischen Werkes des Forschers ist Uninteressiertheit des Gemütes am Gegenstande, ruhige Objektivität bei Genauigkeit der Beobachtung und Schärfe der Überlegung. Es geht das wissenschaftliche Werk nichts an, ob das Leben des Verfassers von wilden Stürmen gepeitscht wird und sein menschliches Ich in Wonne zittert, in Qual sich krümmt; der reine Gegenstand nur soll in sachlicher Klarheit aus ihm heraustreten. Ja, nicht einmal die Freude, die das Forschen und sein

Gelingen selber in der Seele des Forschenden erzeugt, oder die Enttäuschung, die es ihm bereitet, sollen — das wäre das Ideal „wissenschaftlicher" Darstellung — im Werke spürbar sein, weil sie geneigt sind, sein Gewissen zu bestechen. Von einer bestimmten seelischen Haltung im Werke der Wissenschaft kann also nicht gesprochen werden, sie ist gleich null, d. h. eine rein intellektuelle: was den Gegenstand über das Wesen des bloßen Stoffes erhebt, was ihn aus Welt zum wissenschaftlichen Gegenstand macht, sind nur die Reinheit der Beobachtung und die Schärfe des kombinierenden Denkens.

Für eine Dichtung nun bedeutet eine derartige Abwesenheit der inneren, gemütlichen Anteilnahme den Tod; denn wir wollen ja durch sie nichts über den sogenannten „objektiven Tatbestand" vernehmen (den ja freilich auch die Wissenschaft mit ihren wechselnden Methoden oder Denkmoden nicht zu geben vermag), sondern sie soll uns das Erlebnis der Welt, ihr bewegtes Spiegelbild in der Seele des schöpferischen Ich geben. Das Erlebnis bezieht sich, wie wir gesehen, auf Idee und Stoff, die sich in der Form zur Einheit schließen. Bedingt ist es durch die notwendige Auseinandersetzung des Ich mit der Welt. Durch sie aber entsteht, wie durch jegliche Reibung, eine Erhöhung der Temperatur in beiden beteiligten Wesen, im besondern, worum wir uns hier einzig zu kümmern haben, im Ich. Sie ist im einzelnen sehr verschieden, je nach der seelischen Veranlagung des Ich, dem Vorherrschen von Empfindung, Gefühl, Intellekt, Wille. Sie wirkt, wie früher dargetan worden ist, als Triebkraft der Idee im schöpferischen Hervorbringen, aber auch die persönliche Gefühlsatmosphäre, die in der Seele des Dichters, sei es nur als Erschütterung bei dem einzelnen Erlebnis, sei es als allgemeiner Rhythmus der Seelenbewegtheit, schwebte, reicht in das Werk hinüber und hilft mit, es als ein lebendiges, d. h. autonom bewegtes, zu bilden. Denn wie das physische Leben der Wirklichkeit nur in einer bestimmten Atmosphäre gedeiht,

die es immer wieder erneuert und die durch es erneuert wird, so auch das geistige des Dichtwerks.

Das ist doch wohl der Kern des Problems der Naturbeschreibung, das Lessings „Laokoon" erörtert: in den Schilderungen in Hallers „Alpen" spricht zu sehr die wissenschaftliche Sachlichkeit des Gelehrten, der von außen an die Natur herantritt, sie als Mechanismus betrachtet. Alles äußerlich Sichtbare ist klar, bestimmt, erschöpfend und genau gegeben. Die Schilderung der Alpenaussicht ist wie ein Panorama: durch viele Dort und Hier soll das topographische Nebeneinander der einzelnen Landschaftsteile ausgedrückt werden:

Dort senkt ein kahler Berg die glatten Wände nieder.
Hier zeigt ein steiler Berg die mauer-gleichen Spitzen.
Dort ragt das hohe Haupt am edlen Enziane.
Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel.

Oder der Dichter verwandelt für den wandernden Blick das Nebeneinander in ein ebenso äußerliches Nacheinander:

Ein angenehm Gemisch von Bergen, Fels und Seen
Fällt nach und nach erbleicht, doch deutlich, ins Gesicht,
Die blaue Ferne schließt ein Kranz beglänzter Höhen,
Worauf ein schwarzer Wald die letzten Strahlen bricht;
Bald zeigt ein nah Gebürg die sanft erhobnen Hügel,
Wovon ein laut Geblök im Tale widerhallt;
Bald scheint ein breiter See ein Meilen langer Spiegel,
Auf dessen glatter Flut ein zitternd Feuer wallt;
Bald aber öffnet sich ein Strich von grünen Tälern,
Die, hin und her gekrümmt, sich im Entfernen schmälern.

Man sieht: Lessings Forderung, Beschreibung müsse in Handlung umgesetzt sein, wenn sie poetisch wirken solle, ist durchaus erfüllt; aber die Handlung ist eben nur ein äußeres, mechanisches Fortschreiten des Blickes, nicht eine innere Bewegtheit. Die Berge, Täler, Wälder, verharren in der starren Ruhe ihrer Lagerung, und auch das zitternde Feuer, das auf der glatten Flut des Sees wallt, ist nur

äußere, physikalische Bewegung. Die Landschaft ist nicht in die seelische Bewegung des Dichters einbezogen, sie bleibt Natur, sie ist nicht Naturerlebnis geworden. Haller verleugnet auch als Dichter den Physiologen nicht, über den Goethe gespottet hat. Es sind im Grunde wissenschaftliche Definitionen, was er in seinen Schilderungen gibt. Dieses innerlich Starre der seelischen Haltung läßt in den „Alpen" keine Spannung entstehen. Da diese auch nicht durch die begrifflich-wissenschaftliche teleologische Weltanschauung, die in der symbolischen Form wirkt (vgl. unten S. 290f.), gefördert wird, so strömt alles Leben nur aus dem sittlichen Ernst der Dichtung und dem sprachlichen Schwung, womit der großerfaßte Gegenstand sich auspricht. Aber auch dieser Schwung leidet an Starrheit und Mangel an innerer Dynamik: er breitet sich ebenso über die Schilderung der erhabenen Bergaussicht wie über die Beschreibung der Käsebereitung aus und wirkt so auf die Dauer langweilig und ermüdend. Wir empfinden ihn fast nur als äußere Form: Metrum und Sprache.

Leben nun in einem Dichtwerk als individuelle seelische Atmosphäre ist seine Anschaulichkeit. Es handelt sich bei diesem Begriff, wie Th. A. Meyer in seinem „Stilgesetz der Poesie" dargetan hat, nicht um Genauigkeit der Feststellung der optischen Eindrücke, sie ist etwas Inneres: eben das Einbezogensein des Geschehens in den Rhythmus der inneren seelischen Bewegung. Dies mag noch an zwei sich entgegenstehenden Beispielen gezeigt werden.

Gottfried Keller erzählt im „Grünen Heinrich", wie Heinrich nach der schmerzlichen und ungerechten Ausweisung aus der Schule eines Morgens ins Heimatdorf wandert, um hier im Arm der Mutter Natur Trost und Vergessen zu finden: „So machte ich mich eines Morgens vor Sonnenaufgang auf die Füße und trat den weitesten Weg an, den ich bis dahin unternommen hatte. Ich genoß zum ersten Male das Morgengrauen im Freien und

sah die Sonne über nachtfeuchten Waldkämmen aufgehen. Ich wanderte den ganzen Tag, ohne müde zu werden, kam durch viele Dörfer und war wieder stundenlang allein in gedehnten Waldungen oder auf freien,heißen Höhen, mich oft verwirrend, aber die verlorene Zeit nicht bereuend, weil ich fortwährend in meinen Gedanken beschäftigt war und zum ersten Male, durch mein stilles Wandern bewegt, von der ernsten Betrachtung des Schicksals und der Zukunft erfüllt wurde. Kornblumen und roter Mohn und in den Wäldern bunte Pilze begleiteten mich längs der ganzen Straße; wunderschöne Wolken bildeten sich unablässig und zogen am tiefen, stillen Himmel dahin; ich ging immer zu, indessen mich das selbstgefällige Mitleid mit mir selbst, welches mir die Welt aufgedrängt hatte, wieder überkam, bis ich gegen alle Gewohnheit bitterlich weinte."

Diese Stelle ist von stärkster Anschauungskraft. Fragt man sich warum, so dürfte die Antwort die sein: Äußeres und Inneres, Natur und Seelenleben sind aufs innigste ineinander verwebt. Die Schilderung des Wanderns schließt sich an die Erzählung des Ungemachs an. Das Bild der Landschaft wird dabei nur durch allgemeinste Vorstellungen (Dörfer, gedehnte Waldungen, freie, heiße Höhen) in uns erzeugt. Dann mischt sich wieder Seelisches ein: die ernste Betrachtung des Schicksals und der Zukunft. Und erst dann folgen Einzelvorstellungen aus dem Landschaftsbild: Kornblumen, roter Mohn, bunte Pilze, wunderschöne Wolken. Und endlich löst die Einsamkeit die Tränen des selbstgefälligen Mitleids. So ist alles Bild und alles Gefühl, Natur in seelische Bewegung eingeschlungen.

Im Gegensatz dazu steht die folgende Schilderung eines Pfauenauges in Spittelers „Schmetterlingen":

Blutbuchen liegen überm Gartensims.
Matt schläft die Luft; das Bächlein schlendert kraftlos.
Die Wetterwand mit silberweißem Saum
Halbiert den blauen Glanz des reinen Himmels.

Da flattert durch die blut'gen Buchenkronen
Ein brandig Blatt.
Dort hängt es an der Mauer,
Schwebend im Sonnenfeld. Sein Tintenschatten
Tuscht auf den Marmorgrund ein künstlich Dreieck.

Das wächst und schwindet; ändert seine Winkel;
Verkürzt die Schenkel; dreht sich um die Achse;
Nun schwillt's zum Kreis; nun schlüpft's zum feinen Stäbchen;

Während umher, zur Rechten und zur Linken
Rührt sich kein Hauch, kein Halm noch Gräschen regt sich.

Spitteler will in seinen „Schmetterlingen" „Augenlyrik, Licht- und Farbenwonne" geben. Das Beispiel zeigt, wie virtuos er das tut: alles ist exakt gesehen und genau beschrieben. Auch Bewegung ist da: aber wiederum, wie in Hallers „Alpen", nur äußere, mechanische Bewegung, nicht seelisches Leben; der Eindruck ist daher nur optisches Interesse, nicht Gefühlsergriffenheit. Die Anschauung bleibt aus.

Aber diese wird nun anderseits auch nicht dadurch erzielt, daß man gleichsam von außen einen Strom heißer Luft über die Darstellung leitet. Das ist der Grund, weswegen z. B. politische Tendenzlyrik auf Unbeteiligte so leicht kalt und unwahr wirkt: die Gefühlswärme ist nicht Atem, der aus dem Innern des künstlerischen Organismus strömt, sondern Glutwind, den die Zeit über ihn wehen läßt. Man prüfe darauf hin etwa ein Gedicht Herweghs, z. B. „Gegen Rom" 1841:

Noch einen Fluch schlepp' ich herbei:
Fluch über dich, o Petri Sohn!
Fluch über deine Klerisei!
Fluch über deinen Sündenthron!
Nur Gift und Galle war, o Papst,
Was du vom Pol bis zu den Tropen
Der Welt mit deinem Zepter gabst,
Mit deinem Zepter von Ysopen!

Man mache sich klar: die innere Struktur dieses Gedichtes ist ganz intellektuell. Wissenschaftliche Konventionen, Be-

griffe der Allgemeingeschichte bilden den Stoff: der Papst als Nachfolger Petri, Klerisei, Pol, Tropen, Zepter usw. Diese Gedächtnisvorstellungen stehen nicht miteinander in einem organischen Zusammenhange: was haben ein Thron mit Sünde, Tropen mit Ysopen, Gift und Galle mit Zepter an sich als Lebenserscheinungen zu tun? Sie sind nur wie Sandkörner durch den Wüstenwind der politischen Leidenschaft auf einen Haufen geweht worden, dessen Form nicht von innen, organisch, sondern von außen, mechanisch bestimmt ist. Der Haufe von Begriffen bleibt warm, solange der warme Wind der äußeren politischen Leidenschaft darüber strömt; er erkaltet, wenn dieser aussetzt. Er kann wieder warm werden, wenn die äußere politische Situation wieder eintritt oder ein Deklamator die Strophen mit seiner Leidenschaft umweht; aber es ist politische oder rhetorische Wärme, nicht poetische Atmosphäre. Es ist, trotz der eingestreuten Bilder, keine Anschauung darin; denn jene erwachsen nicht aus dem Erlebnis, sondern entstammen dem Gedächtnis. Es gibt in Herweghs Gedicht sowenig wie in Hallers „Alpen" auch keine innere seelische Bewegung, kein Rhythmus als dynamisches Wechselspiel der Stimmungen, keine Luftströmungen der Atmosphäre: die gleiche aufgepeitschte Leidenschaft donnert darin von der ersten Strophe bis zur letzten mit gleicher starrer Stärke.

Aus diesen Beispielen ergeben sich drei wesentliche Inhalte des Begriffes seelische Haltung: 1. Es muß ein bestimmtes seelisches Fluidum in einem Dichtwerk da sein, wenn es anschaulich, d. h. lebendig wirken soll. Selbst die genaueste Beschreibung des Äußeren ersetzt diese innere Anschauung nicht. 2. Dieses seelische Fluidum kann nur Atmosphäre sein; es kann nicht von außen wie ein Mantel um den Inhalt gelegt, nicht durch Schwung oder Weichheit des Vortrages und der Sprache oder durch „Bilderschmuck" hervorgebracht werden; es entströmt, wie die Atmosphäre dem Lebensprozeß eines Weltkörpers, dem inneren Leben eines Werkes, der Spannung von Idee und

Stoff. 3. Die seelische Atmosphäre, die das Werk durchdringt, ist rhythmisch bewegt.

Nach dieser Erörterung der allgemeinen Bedeutung der seelischen Atmosphäre im Dichtwerke gilt es nun, sich über das Wesen und die Wirkungsbedingungen der seelischen Haltung im einzelnen Falle klarzuwerden. Man kann die Abstufungen zunächst in zwei große Gruppen trennen, je nach dem Vorwiegen von Gefühl oder Intellekt (denn eine ausschließliche Gefühls- oder Intellektshaltung gibt es im Dichtwerk nicht).

A. Die seelische Atmosphäre des vorwiegenden Gefühls.

Die Auseinandersetzung zwischen Ich und Welt (Ideal und Wirklichkeit) kann für den Dichter in ein völlig harmonisches Verhältnis zwischen beiden auslaufen. Das Ich, starker Expansionskraft entbehrend, fügt sich in die Welt, deren äußere Bedingungen seinem anspruchslosen Wunsche genügen. Die Welt aber lohnt ihm diese Anspruchslosigkeit, indem sie sich gern von der Seelenwärme des Ich durchströmen und bereichern läßt, da ja ihre Existenz im ganzen nicht in Frage gestellt ist. Aus der Harmonie zwischen beiden entsteht jene Atmosphäre der Traulichkeit oder seelenvollen Beschränkung, die das Wesen der idyllischen Haltung ist. Beispiel: Salomon Geßners „Mycon" (worin die idyllische Atmosphäre besonders deutlich wird, wenn man die stofflich ähnliche Situation in Grillparzers „Der Traum ein Leben" gegenüberstellt: Ein alter Landmann, ein Jüngling, ein Mädchen; aber der Jüngling besitzt bei Geßler keinen Ehrgeiz, wie Grillparzers Rustan).

Öfter aber erzeugt die Auseinandersetzung zwischen Ich und Welt im Dichter eine starke Erschütterung des Gefühls, die im Werke nachzittert. Sie kann entweder in ihm eine weiche seelische Luft schaffen, wenn der Dichter den Kampf willenlos von vornherein aufgibt oder nicht ernstlich führt, ohne, wie der Idylliker, auf den sehnsüchtigen

Ausblick nach dem Ideal zu verzichten: elegische Haltung. Beispiel: „Hyperions Schicksalslied" von Hölderlin. Oder sie kann seinen Willen entzünden, sein Ich sich mächtig aufbäumen und, indem es in der körperlichen Wirklichkeit unterliegt, sich doch geistig behaupten und ihr eine neue ideale Welt entgegenstellen lassen: pathetische Haltung. Beispiele: Schillers „Das Ideal und das Leben", „Die Künstler".

B. Die seelische Atmosphäre des vorwiegenden Intellekts.

Auch diese Haltung geht auf eine starke Erschütterung des seelischen Gleichgewichts des Ich in seiner Auseinandersetzung mit der Welt zurück. Aber das Ich behauptet sich darin durchaus, und zwar nicht so, daß es sich an der Stelle der entrückten oder eingestürzten Wirklichkeit eine Welt geistiger Größe erbaut und sich darein flüchtet, wie es in der pathetischen Haltung geschieht, sondern so, daß es den Kampf ins geistige Gebiet überträgt und die feindliche Welt als solche in ihren Daseinsformen angreift, ihren Sinn, ihre Zweckmäßigkeit, ihre Güte bezweifelt und verneint oder doch wenigstens im Bewußtsein eigener Überlegenheit über ihre Nichtigkeit spottet und mit ihr spielt. Es ist jene Haltung, die Heine in dem bekannten Sonette ausspricht:

> . . . Wenn des Glückes hübsche Siebensachen
> Uns von des Schicksals Händen sind zerbrochen,
> Und so zu unsern Füßen hingeschmissen;
>
> Und wenn das Herz im Leibe ist zerrissen,
> Zerrissen, und zerschnitten, und zerstochen, —
> Dann bleibt uns doch das schöne gelle Lachen.

Abstufungen (mit Verschwimmen der Grenzen) dieser Haltung sind Ironie, Satire, Komik. Die Verschiedenheit ist durch die Schärfe des Angriffs bedingt: Ironie ist wesentlich Spiel des Intellekts mit dem Stofflichen, Triumph der Idee über das Motiv. Beispiel: Tiecks „Prinz Zer-

bino". In der Satire ist die aggressive Haltung stark betont, die Idee ist zur Tendenz geschärft und sucht den Stoff zu zerstören. Beispiel: Swift, Gullivers Reisen.

Schwieriger ist das Wesen des Komischen in eine begriffliche Fassung zu bringen. Es handelt sich zuerst darum, sich über die stofflichen Bedingungen klar zu werden, die die Atmosphäre des Komischen erzeugen.

In der Todesanzeige eines Geigenvirtuosen, der nach langem Leiden starb, steht der Druckfehler: „Er dudelte drei Jahre", statt: „Er duldete drei Jahre." Worin ist die erheiternde Wirkung dieses Druckfehlers bedingt?

Der Zweck der Todesanzeige ist, die Tatsache des Hinschiedes bekanntzumachen, und da es sich dabei um etwas Trauriges handelt, so soll die Form dieser Bekanntmachung würdiger Ernst sein. Diese Forderung ist hier verletzt: der burschikose Ausdruck „dudein" widerspricht dieser doppelten Forderung, die wir an die Todesanzeige zu machen haben: 1. verdreht er einen Teil ihres Inhaltes sachlich; 2. widerspricht er dem Ernste der Sachlage völlig. Allein, indem dieses Wort auch eine (spöttische) Anspielung auf den Beruf des Verstorbenen in sich schließt, so ist durch den unpassenden Ausdruck doch zugleich eine geistreiche Beziehung zwischen den sachlich sich widersprechenden Gliedern (Art und Ernst des Todesfalles und spöttische Bezeichnung der Berufstätigkeit des Verstorbenen) geschaffen worden; der Unsinn, der entstanden ist, scheint also in Wahrheit einen höheren, feineren Sinn in sich zu schließen, als ihn die bloß sachlich würdige und ernste Anzeige erzielt hätte; er scheint das Werk eines Wesens zu sein, das über dem traurigen Ernst der stofflichen Situation stand, geistreich mit ihr spielte. In dieser Auffassung bestärkt uns folgende Erwägung. Der Druckfehler würde, wenn er sich in die Todesanzeige eines beruflich andersgerichteten Menschen, z. B. eines Schusters, eingeschlichen hätte, als Unsinn, nicht als Witz, wirken. So scheint es also, als ob in der Tat der Kobold, der den

Druckfehler verschuldet hat, es mit Geist und Bedacht getan habe, weil er ihn gerade in dem Fall eines Geigers veranlaßte.

Aber noch etwas Zweites ist zu bedenken. Nicht nur ein überlegener Kobold des Zufalles ist als dämonischer Autor schuld an der Komik; damit der geistreiche Einfall, den er gehabt, auch komisch wirke, muß in dem Leser eine entsprechende Vorbedingung gegeben sein. Wenn die trauernde und notleidende Witwe des Verstorbenen den Druckfehler liest, so wird sie kaum geneigt sein, darüber zu lachen; sie wird eher etwas Empörendes darin finden, nicht von geistreichem Witz, sondern von grausamer Bosheit sprechen; würde sie das nicht tun, ja in das Lachen einstimmen, so wären wir geneigt, sie für herzlos zu halten. Es muß also auch in dem Leser von vornherein die Möglichkeit gegeben sein. geistig über der Sache zu stehen, daran gemütlich nicht beteiligt zu sein. Das Spiel, das sich der geistreiche Kobold erlaubt, muß also als harmlos, ebenfalls als Spiel empfunden werden; jedenfalls darf, wenn die Stimmung heiter bleiben soll, niemand von den Beteiligten dadurch zu ernsthaftem Schaden kommen. Der Spaß würde aufhören, wenn z. B. der Setzer, der den Druckfehler mit oder ohne Absicht verschuldet, dafür seiner Stelle enthoben würde und mit seiner Familie in tiefe Not geriete. Oder wenn der Druckfehler für die Witwe irgendwelche schlimmen Folgen hätte.

Und endlich ist ein drittes Moment wesentlich: der Druckfehler enthält eine Berichtigung. Der Ausdruck: „Er duldete drei Jahre", ob sich in ihm auch vielleicht ein ernsthafter Schmerz ausspricht, schließt ein leises Zuviel an Affektbetonung in sich. Man fragt sich unwillkürlich: Ist es nötig, daß alle Welt durch das Zeitungsinserat in den Stand gesetzt wird, in die bekümmerte Seele der Hinterbliebenen zu sehen? Und nun ist es, als ob jener Kobold diese berechtigte Frage mit nein beantwortet hätte. Es ist also in seiner Buchstabenversetzung so etwas wie ein sittliches Urteil enthalten.

Ich glaube, daß diese drei Momente — geistreich spielende Überlegenheit in der Beziehung der sich widersprechenden Begriffe; Harmlosigkeit im Sinne der Abwesenheit alles Kränkenden und Schädigenden; sittliches Urteil über menschliche Schwächen — in aller Komik wirken. In ihnen betätigt sich als das Primäre eine durchaus intellektuelle Geisteshaltung — intellektuell nicht im Sinne des Gefühlsfeindlichen (jede absichtliche Kränkung als Selbstzweck ist ja ausgeschlossen), sondern im Sinne der Zurückdrängung des Gefühls. Die sekundäre seelische Wirkung aber dieses intellektuellen Spiels ist eine gefühlsmäßige: Befreiung von einem beengenden Druck, Lösung einer bedrückenden Spannung, Heiterkeit als seelische Klarheit, Lachen. Der Geist bekundet damit seine göttliche Überlegenheit über die Materie. „Das Tier lacht nicht", sagt G. Keller einmal. Ein häßlicher Zwerg ist zum Beispiel an sich nichts Lustiges; seine Kleinheit und Häßlichkeit erzeugt in uns im Gegenteil das Gefühl des Bedrückenden, materiell Gebundenen und Abhängigen. Dagegen entsteht sofort Heiterkeit, wenn der unförmliche Zwerg witzig ist und mit den normalen, ihm körperlich oder sozial überlegenen Menschen spielt, etwa als Hofnarr mit seinem Fürsten. Er hebt damit die materielle Gebundenheit in geistige Freiheit auf und wandelt die körperliche Unzulänglichkeit in geistige Größe um.

Man kann nun, je nach Urheber oder Ursache des Spieles, drei Arten des Komischen unterscheiden:

1. Zufalls- oder Situationskomik. Der Urheber ist der Zufall als — wie es scheint — sinn- und absichtslos waltende Macht. Hierher würde der besprochene Druckfehler in der Todesanzeige gehören. Situationskomik ist es auch, wenn jemand sehr feierlich, mit Zylinder, schwarzem Rock und Handschuhen würdevoll durch eine Straße geht und nun ein Hund ihm von hinten zwischen die Beine rennt, so daß er plötzlich auf dem Pflaster sitzt. Der Unfall läßt uns den Gegensatz zwischen dem Feierlichen und

der demütigenden Situation drastisch bewußt werden. Er ist harmlos, und zugleich erfährt die allzu feierliche Gebärde eine gewisse sittliche Berichtigung, die wir mit Befriedigung wahrnehmen.

2. Wortwitz. Der Urheber ist der seiner selbst bewußte menschliche Geist. Hierher gehört der Witz über geschlechtliche Vorgänge und Dinge, die Zote, sofern sie mit dem Materiellen spielt und es aus der Gebundenheit des Naturgeschehens ins Reich geistiger Freiheit überführt. Beispiel: Uhlands „Graf Eberstein".

3. Charakter- oder Schicksalskomik. Die Ursache des Komischen liegt in dem schicksalsgewachsenen Charakter eines Menschen, in dem Zuviel einer Eigenschaft, die an sich, in normalem Zustande, zum Gedeihen der menschlichen Existenz nötig, aber in ihrer übertriebenen Form schädlich ist. Die Aufdeckung und Ausgleichung des Widerspruches als sittliches Urteil wird dann ebenfalls vom Schicksal in Gestalt von hemmenden Menschen und Dingen übernommen, so aber, daß wir — im Gegensatz zu dem bloß Zufallsmäßigen der Situationskomik — das Gefühl des Sinnvollen, Zweckmäßigen, einer willensbestimmten Gerechtigkeit haben. Beispiele: Kleists „Zerbrochener Krug", G. Kellers „Drei gerechte Kammmacher".

In den bisher betrachteten Richtungen seelischer Haltung herrscht, bei allen gelegentlichen Schwankungen, im ganzen doch jeweils Einheit der Stimmung: das Elegische bedeutet weichen Ernst als dauernde Gefühlsatmosphäre, das Komische spielende Heiterkeit.

Nun gibt es aber auch Werke, in deren Grundstimmung Heiterkeit und Ernst, Härte und Weichheit, Freiheit und Gebundenheit wundersam durcheinanderfließen: es waltet in ihnen Tragik oder Humor. Das Tragische schließt sich nach seiner Grundstimmung der Reihe von Abstufungen der vorwiegend gefühlsmäßigen Haltung an, härtet aber

ihre Weichheit durch heroische Größe des intellektuell geklärten Willens. Der Humor gehört nach seiner Grundstimmung auf die Seite der vorwiegend intellektuellen Haltung, mildert aber die Kälte des Intellektes durch das Gefühl. Tragik und Humor stehen also gleichsam in einem Komplementärverhältnis zueinander, und wenn es ein Werk gäbe, das Tragik und Humor in gleichem Verhältnis ausströmte, so könnte man wohl sagen, daß es den ganzen Umkreis menschlichen Lebensgefühls als Atmosphäre um sich trüge.

C. Tragik und Humor.

a) Die Tragik. Man kann das eigentümliche Lebensgefühl, das in einem tragischen Werke herrscht und dadurch in uns erzeugt wird, nach zwei Methoden betrachten: 1. Man kann das Tragische zunächst als einheitliche und bekannte Größe voraussetzen und dann fragen: „Wie muß eine Fabel ideell und stofflich beschaffen sein, daß ihr Tragik entströmt? Das wäre die weltanschaulich-stoffliche Betrachtungsart. 2. Man kann auf Grund von Beispielen tragischer Fabeln die seelische Wirkung des Tragischen in seinen verschiedenen Abstufungen analysieren. Das wäre die psychologische Betrachtungsart. Endlich — und diesen Weg wollen wir, aber in Beschränkung auf das Wesentliche, einschlagen — läßt sich eine Verbindung der beiden Fragestellungen denken: man geht von der Fabel aus, untersucht die Bedingungen ihrer Ideebeseeltheit und fragt dann nach der Art der Gefühlswirkung des ideebeseelten und geformten Stoffes.

1. Die tragische Fabel. Der griechische Mythos erzählt: Daidalos ist mit seinem Sohne Ikaros von dem kretischen König Minos in das von Daidalos selbst erbaute Labyrinth eingeschlossen worden zur Strafe dafür, daß er Ariadne den Faden gegeben für die Befreiung des Theseus. Da verfertigt er, indem er Federn mit Wachs an ein Gestell heftet, sich und seinem Sohne Flügel, besticht die

Wächter und entflieht. Ikaros, im Gefühl der Freiheit und Herrlichkeit des Fliegens, fliegt, den Mahnungen des Vaters trotzend, zu hoch, bis in die Nähe der Sonne. Hier schmilzt das Wachs, die Flügel lösen sich auf, und der Überkühne stürzt ins Meer und ertrinkt. Der Vater aber, der sich klug in Erdennähe gehalten hat, kommt nach Cumä in Unteritalien, wo er dem Sonnengott Apollon einen Tempel errichtet.

Man kann diese Sage als den Grundtypus einer tragischen Fabel bezeichnen. Welches ist die Idee, die in diesem Geschehen lebt?

Man sieht leicht: es ist die Polarität von Freiheit des schöpferischen Geistes und Gebundenheit an die materielle Wirklichkeit. Daidalos ist der große Künstler, der mit der Schöpferkraft des Genies die Materie überwindet und sie zur Dienerin des Menschen, zur Gefangenen des Geistes, macht: er ist der Erfinder der Axt, der Säge, ein großer Baumeister und Bildhauer. So erbaut er dem König Minos das Labyrinth, um in seinen verschlungenen Gelassen den Minotauros gefangenzuhalten: die rohe Naturkraft ist in das sinnreiche Werk des Genius gebannt — ein tiefsinniges Symbol für das Wesen des künstlerischen Schaffens.

Aber die Naturkraft ist nur in der Gestalt des Minotauros gefangen. Als Kraft an sich ist sie unverwüstlich und wirkt weiter auch in der Brust des Daidalos. Sie sucht sich an ihm zu rächen für die Gewalt, die er dem Minotauros durch den Bau des Labyrinths angetan. Theseus, der große Held, hat den Minotauros erschlagen; aber — das ist die Absicht des Minos — nun soll er selber im Labyrinth zugrunde gehen. Daidalos' erfinderischer Sinn schafft wieder die Befreiung: er rät Ariadne, dem geliebten Theseus den Fadenknäuel zu geben, der ihm den Weg nach außen zeigen soll. Aber nun zeigt es sich: der Erfindungsgeist, das Zeichen der menschlichen Größe und Freiheit, in Daidalos wird sein Verhängnis; sein Rat bestimmt den König,

ihn selber samt seinem Sohne ins Labyrinth einzuschließen. So muß er nun doppelt schmerzlich die Gebundenheit der Materie spüren, an die er gefesselt worden ist, gerade weil er eine hohe Tat geistiger Freiheit und Schöpferkraft vollbracht; aber freilich auch eine Tat, die der Tochter in ihrem Ungehorsam gegen den königlichen Vater das Werkzeug zur Verwirklichung ihrer Auflehnungsgedanken lieh, den Rat des Fadenknäuels. Sein schöpferischer Geist, als solcher überkühn, keine Hemmnisse und Schranken kennend und achtend, hat ihn in eine Schuld verstrickt: den Ungehorsam gegen den König, der die sittliche Ordnung der Welt zu verwalten hat. Er muß diese Schuld seines schöpferischen Geistes büßen. Indem er der Ariadne jenen verbrecherischen Rat gab, war er eingeschlossen in die Gesetzmäßigkeit seines schöpferischen Geistes, die Freiheit heißt; er konnte nicht anders als helfen und raten, weil er ein Genie ist, unbekümmert um die Folgen. Aber indem nun sein schöpferischer Rat Tat geworden, als Gestalt ins Leben getreten ist, Theseus dadurch, gegen den Willen des Königs, befreit worden ist, hat sich Daidalos selber in seiner Tat gefangen. Der König, wenn anders er seine und des Gesetzes Würde wahren will, muß ihn einschließen, und zwar — man merke die Symbolik — in seinem eigenen Werke, dem gestaltgewordenen Gedanken einer früheren Zeit, dem Labyrinth. Denn der Künstler darf nur im Dienste des Königs, nicht gegen ihn wirken, die schöpferische Kraft darf nur in den Geleisen der sittlichen Ordnung sich ausleben. Hält sie sich nicht an dieses Gesetz, das ein kosmisches ist, so wird sie die Ordnung der Welt stören, und sie, die dazu berufen ist, das Leben zu schaffen, wird es zerstören. Das ist doch wohl der Sinn jenes Motivs der Sage, daß auch Ikaros, der Sohn und Erbe von Daidalos' Kraft und der prädestinierte Fortsetzer seines Schaffens, eingeschlossen ist, obgleich er schuldlos ist. Eine Warnung bedeutet seine Einschließung für den Vater, künftig sich in die Ordnung zu fügen, und für

den Jüngling, die Kraft, die er vom Vater überkommen, nicht im Leichtsinn zu vergeuden.

Aber die Kraft fügt sich nur äußerlich in den Zwang; wie könnte sie es innerlich, da doch ihr Wesen Freiheit ist? Im Gefängnis erfindet Daidalos die Flügel und schafft durch sie sich und dem Sohne den Weg in die Freiheit. Ihm gelingt die Flucht; er kommt nach Cumä und baut dem Lichtgott einen Tempel. Warum gelingt ihm die Flucht? Weil er sich auf seinem Fluge in Erdennähe hält, die Nähe der Sonne meidet, d. h. die Gesetzmäßigkeit der physischen Welt achtet. Er hat die Federn mit weichem Wachs befestigt (welch wundervolles Symbol für die menschliche Unzulänglichkeit!), und er weiß, die Nähe der Sonne würde das Wachs schmelzen. Diese Selbstbeschränkung hat ihn nun eigene bittere Erfahrung gelehrt. Er gibt auch dem Sohne diesen Rat. Aber dieser, dem die Notwendigkeit der Beschränkung nicht eigenerlebte Erfahrung ist, trotzt dem Gebot, und in der Trunkenheit, in die ihn die Fähigkeit zu fliegen versetzt, überfliegt er alle Schranken der physischen Gesetzmäßigkeit, kümmert sich nicht um die Wirkung der Sonnenhitze auf das Wachs; die vom Vater ererbte Gabe ist in ihm maßlose Unbesonnenheit geworden, die mit raschem Todessturze gebüßt werden muß. Die sittliche Ordnung der Welt macht mit Ikaros nicht viel Federlesens; sie kann die Kraft, die ihm der Vater vererbt hat, in der Förderung des Lebens nicht brauchen, weil sie nichts Schöpferisches mehr in sich trägt — Ikaros hat ja die Flügel nicht erfunden, sondern vom Vater erhalten —, weil sie nicht heroischer Trotz, sondern unfruchtbarer Leichtsinn ist. Man versteht nun erst recht, warum Minos, der Verwalter der göttlichen Rechtsordnung auf Erden, auch den Ikaros in das Labyrinth eingeschlossen: es war in der Tat eine Warnung, die der Sohn aber nicht verstand.

Daidalos dagegen hat sie verstanden. Das zeigt schon der Rat, nicht zu hoch zu fliegen, den er selber befolgt.

Aber erst der bittere Absturz des Sohnes offenbart ihm den Abgrund, an dem er selber steht: die dem schöpferischen Genius drohende Gefahr der Maßlosigkeit als Störung der Ordnung der Welt. So fügt er sich fortan in den Kosmos. Das bezeugt die erste Tat, die er nach seiner Rettung vollbringt: der Bau des Tempels. Er ist Apollon geweiht als dem Gotte des Lichtes, des alles durchdringenden und alles beherrschenden, dem Symbol des Kosmos als der klaren Ordnung der Welt. Demütiger Selbstverzicht des sinnlichen Ich liegt in dieser Opfertat; denn Apollon hat ihm doch den Sohn, den Fortsetzer seines Erdenlebens, getötet. Aber auch zugleich Anerkennung der Weltordnung durch den schöpferischen Genius: Daidalos weiß nun, daß die Sonne, deren Sohn er ist, deren Kraft er in sich spürt, lebenschaffende Wärme, alles durchstrahlendes Licht nur dann ist, wenn sie vom irdischen Leben durch unendliche Räume getrennt ist, daß sie sich aber in lebenverbrennende Glut und auflösende Zerstörung wandelt, wenn das Leben sich vermißt, ihre physische Nähe zu suchen.

So kann man also nun die Ideendynamik des Daidalosmythos genauer so bestimmen: Die schöpferische Kraft, als solche, ist unbedingter Freiheitsdrang, der das Alte, Bestehende, die geschaffene Ordnung der Dinge nicht achtet, nicht achten darf, wenn die Kraft Neues hervorbringen will. Ihr Wesen ist also polar: aufbauend und zerstörend. Dem Aufbauenden in ihr schenkt die Gottheit ihren Segen; denn nicht anders als in ihrem Auftrage, als „Geschäftsführer des Weltgeistes", wie Hegel sagt, handelt der schöpferische Mensch. Das Zerstörende aber muß sie mit ihrem Fluch belegen. Denn was ist jene „geschaffene Ordnung", die er zerstört? Offenbar das Ergebnis früheren Lebens. Was aber heißt Leben? Ewiges und Zeitliches, Unendliches und Begrenztes, Idee und Gestalt kämpfen in ihm miteinander, wirken ineinander, wandeln sich ineinander. Gott ist beides, Kraft und Ordnung, der bewegte Kosmos.

Scheidung und Einseitigkeit tritt ein, indem Gott Leben wird. Nun wird die Kraft das Fessellose, das, Neues schaffend, das Alte zerstört. Nun wird die Ordnung das Erstarrte, das, früher Geschaffenes ängstlich bewahrend, das Neue hemmen will. Wirkung geht so von beiden aus, und in beiden einseitigen Wirkungsformen webt Göttliches: in der Kraft, die sich nicht begrenzen lassen will, weil sie weiß, daß Begrenzung ihr Tod ist; in der Ordnung, die sich nicht zerstören lassen will, weil sie weiß, daß bloße Kraft sich ziellos verströmen würde, niemals schaffen, d. h. Gestalt hervorbringen könnte.

Und dieses beides, Kraft und Ordnung als Zweiheit göttlicher Wirkungsformen, stellt sich nun in der bestehenden Lebensgestalt dem schöpferischen Genius entgegen, der sich, Neues schaffend, mit ihr auseinandersetzt. Indem er im Gefühl der Gotteskraft die festgefügte Gestalt des früheren geschichtlichen Lebens von ihrem Postament, auf das sie die fromme Verehrung der Jahrhunderte gestellt, stürzt, um sein eigenes Bild daraufzustellen, bringt er auch das Postament ins Wanken, die göttliche Ordnung, die die Grundbedingung für die Aufstellung des Werkes und seine Verehrung durch die Menge, also für seine Lebensdauer und seine Wirkung ist. Es könnte also auf dem wankenden, unterhöhlten auch sein eigenes Werk nicht feststehen, wenn nicht Gott den Geist der Ordnung in sich aufriefe, um der Allzerstörungswirkung der schaffenden Kraft des Genius entgegenzuarbeiten, wenn er nicht einen anderen Genius dem ersten entgegenstellte, der das Postament stützen und aufs neue in der Erde befestigen soll.

Und nun sind zwei Ausgänge möglich. Entweder sieht der schöpferische Geist ein, daß das Postament der ewigen Rechtsordnung bestehen bleiben muß, wenn sein Werk der Erneuerung gelingen soll; er lenkt ein, hält ein mit seinen zerstörenden Hammerschlägen und hilft selber, das Postament wieder zu befestigen. Dann beschert ihm Gott die Gnade, daß er selber seine neue Gestalt an die Stelle der

alten, gestürzten auf das feste Postament stellen darf; die ewige Rechtsordnung, auf der sein Werk ruht, bewahrt es vor Sturz und schenkt ihm Dauer. Das ist der Fall des Daidalos. Oder aber, er sieht nicht ein, daß das Postament bestehen bleiben soll, weil er nicht weiß, daß ein Ewiges und Allgemeingültiges sich in ihm darstellt. Er versucht also, das nach seiner Ansicht brüchige und morsche Gestell durch ein neues von seiner Erfindung zu ersetzen. Also schwingt er seinen Hammer und sein Hebeeisen auch gegen das Postament, es zu zertrümmern und einzustürzen, und steigert seinen Eifer, je fester der Steinblock steht, und verliert zuletzt alle Besonnenheit, bis das Eisen des Hammers vom zersplitterten Stiele und ihm an den Kopf springt und er tot niedersinkt. Sein Werk aber hebt, wenn es zur Schönheit vollendet ist, eine fremde Hand auf das unerschütterliche Postament, oder schiebt es, wenn es nicht vollkommen, bloßes Wollen ohne Können ist, in einen Winkel, wo es unter verstaubtem Gerümpel modert: der Fall des Ikaros.

Das Leben so zu betrachten und zu gestalten, dies nun, und nichts anderes, ist Tragik in ihrer reinen Form. Sie beruht auf der Erkenntnis der Polarität aller Menschengröße und der in ihr wirkenden Schöpferkraft. Indem diese, als Inbegriff des Lebens, da ist, ist zugleich auch ihre Vernichtung gesetzt. Im gleichen Augenblick, wo sie zu wirken beginnt, regt sich auch der Vernichtungswille; im Augenblick, wo sie das Bestehende stört und zu kämpfen anhebt, bekennt sich dieses als Ordnung und nimmt den Kampf auf. Je mehr die Kraft, am Widerstand sich messend, sich steigert, desto härter wird der Widerstand. Und so wächst die Spannung, bis zum Brechen und zur Katastrophe. Das ist das Wesen des Tragischen. Es ist notwendig zu wissen, daß nur der Mensch tragisch ist, der an sich selber, der Größe seines Wollens zugrunde geht, oder wenigstens leidet; der den Hammer, der ihm den Kopf zerschmettert entweder in eigener Faust geschwun-

gen, oder ihn dem Feinde, der ihn gegen ihn schwingt, selber in die Hand gegeben hat. Kein Held, der wahrhaft Tragisches erlebt, stirbt durch fremden Willen oder fremde Hand.

Es ist, wenn man nur die Gabe hat, symbolisch zu schauen, d. h. durch die Gestalt den Sinn, in dem Stoff die Idee, in der Gebärde die Seele zu sehen, nicht schwer, dieses Grundverhältnis des tragischen Geschehens in allen großen Tragödienfabeln zu erkennen. Stets handelt es sich um eine Auflockerung des geschichtlichen Erdreiches zum Zwecke neuen Lebens. Das Moment des Schöpferischen braucht nicht immer einen so starken und unbedingten Ton zu tragen, wie im Daidalosmythos; aber da ist es in der großen Tragödie immer, auch wo es lediglich ein Zerstören oder Zerstörenwollen des Alten ist. Und daß auf beiden Seiten, im Andrang des Neuen und in der widerstrebenden Ordnung des Alten, Göttliches kämpft, ist notwendige Erkenntnis. Sie verhütet, daß man jeden Autounfall mit den Zeitungen für „tragisch" erklärt. Es ist Wertvoll-Wesentliches, Großes, was sich durchringt und was sich nicht will vernichten lassen.

In Sophokles' „Antigone" handelt es sich, wie im Daidalosmythos, um einen Einbruch in die geheiligte Rechts- und Sittenordnung, über der der König zu wachen hat. Polyneikes hat sie gebrochen, indem er seine Vaterstadt Theben bekämpfte. Er soll darum auch ihres Segens sich nicht erfreuen. Kreon, der König, befiehlt, daß sein Leichnam nicht bestattet werden dürfe. Aber Antigone, das Weib, vollbringt den Liebesdienst an dem toten Bruder; die Stimme des göttlichen Sittengebotes, das die Toten zu bestatten befiehlt, tönt stärker in ihr als der durch den Landeskönig erlassene Rechtsbefehl, der jenes göttliche Gebot für diesen einzelnen Fall aufhebt. Doch damit stellt sie sich außerhalb des menschlichen Gesetzes, und der König bestraft sie, indem er durch die Art der Strafe symbolisch ihr Verbrechen ausdrückt: sie hat eine Mauer zwi-

schen sich und dem Staate errichtet und wird nun lebendig eingemauert. Die Gerechtigkeit ist befriedigt, aber um den Preis des Lebens — köstlichen, heiligen Lebens. Denn in der Tat der Antigone sprach ja nicht nur Trotz gegen den irdischen König, sondern auch Gehorsam gegen das göttliche Gebot. In dem Widerstreit zwischen Ewigem und Zeitlichem, Himmlischem und Irdischem, Sittlichkeit und Recht in ihrer Brust, hat sie, das Weib, sich auf die Seite des Ewigen, des Himmlischen und Sittlichen geschlagen. Es ist nur ein Verbrechen gegen das zeitliche Recht, was sie beging, nicht ein Frevel am Heiligen und Sittlichen. Und darum wird sie vom Ewigen am Zeitlichen gerächt: Hämon, Kreons Sohn, ihr Geliebter, stirbt an ihrem Grabe ihr nach; Eurydike, Kreons Gattin, fällt durch eigene Hand, klagend um den Tod des Hämon und des früher gestorbenen zweiten Sohnes Megareus; Kreon, der in allzu starrer Befolgung des Staatsinteresses Lebendiges eingemauert, ist die Fortdauer seines Geschlechtes abgeschnitten. Auch an ihm erfüllt sich das tragische Schicksal der Maßlosigkeit, wie in Antigone.

In Shakespeares „Macbeth" ist es die zur Großsucht gesteigerte Größe, die den Helden treibt und untergehen läßt. Hamlet ist ein moderner Orestes, der Schuld auf sich lädt, indem er die heilige Pflicht der Rache für den Vater an der Mutter üben muß: die Tat, die er begehen soll, ist heilig und gottgewollt und macht ihn doch zum Verbrecher und stößt ihn aus dem Leben. Das ist doch wohl das Grundgewebe der tragischen Fabel, und der Gegensatz zwischen der Brutalität der Tat und dem durch das Wissen und Gewissen gelähmten Willen tritt nur als Steigerung der tragischen Grundsituation hinzu: es ist ein Orestes mit dem unendlich verfeinerten Innenleben des modernen Geistesmenschen, dem die Last der Tat aufgebürdet wird. Schillers Karl Moor folgt der heiligen Stimme seines sittlichen Gewissens, indem er den Kampf gegen die entartete Gesellschaft aufnimmt, und macht sich,

indem er Sittlichkeit pflanzen will, zum sittlichkeitsbaren Verbrecher. Grillparzers König Rudolf II. („Ein Bruderzwist im Hause Habsburg"), der, ein Gelehrter und Weiser, die Gesetze der Sternenwelt erforscht, vernachlässigt die Pflichten des Herrschers; die Erkenntnis der kosmischen Gesetzmäßigkeit lähmt ihn im Handeln. Er will als Herrscher gerecht sein gegen alle Parteien seines zerklüfteten Reiches, weil ihm seine kosmische Weisheit sagt, daß sie alle recht haben, und er meint, dadurch den Frieden auf Erden zu erhalten, wie die Sterne friedlich ihre Bahnen ziehen. Er will nicht einsehen, daß auf Erden die Gewalt des Stärkeren das Recht schaffen und verbürgen muß. So verschuldet er dann gerade durch seine Gerechtigkeit nach allen Seiten den furchtbarsten Krieg aller gegen alle. In Hebbels „Agnes Bernauer" entfesselt das göttliche Geschenk der Schönheit als sichtbarer Gestalt der Vollkommenheit den Bürgerkrieg und führt das unglückliche Weib Albrechts ins nasse Grab, indes dem alten Herzog Ernst der starre Staatsbegriff, den er verkörpern muß, den Herzogshut kostet.

Und so ist es immer: überall stellt das Tragische wertvollste Mächte des Lebens im Kampf mit sich selber dar, den Widerstreit des Göttlichen als bildender Kraft mit dem Göttlichen als gebildeter Ordnung. Es ist darum kein Zufall, daß das Tragische in der dramatischen Form, als Tragödie, am reinsten und gewaltigsten sich auslebt. Daß dieser Kampf, der sein und des Dramas Leben ist, durch die Anlage und Entwicklung der Fabel als ein notwendiger empfunden wird, gibt ihm die überragende Größe. Das Weltschicksal selber scheint in ihm zum Menschen zu sprechen. Abgründe, in denen sich Werden braut, öffnen sich dem schauernden Blicke, werden zu delphischen Klüften, aus denen die umnebelnden Dämpfe steigen und über denen die Stimme der Pythia prophetische Worte spricht.

Wird nun, wem sich so die dunklen Tiefen dessen, was Menschsein heißt, im tragischen Geschehen auftun, noch

die törichte Frage der Schuld im tragischen Geschehen aufwerfen und breit erörtern, wie weit sie in den Begriff des Verbrechens im Sinne einer Verfehlung gegen das bürgerliche Gesetzbuch hineinrage? Nur Alltagsmenschen und Dutzendpersonen mögen es tun; sie, die jeden betrüblichen Unfall tragisch nennen, weil sie des tragischen Erlebnisses unfähig sind, oder Politiker, die für ihren Staat dadurch einen Vorteil zu erringen suchen, daß sie dem feindlichen Volke die „Schuld" am Kriege zuschieben. Nur sie wissen nicht, daß alles Handeln gewissenlos macht, alles Schaffen verschuldet, alle Größe mit Unseligkeit erkauft werden muß. Und dies eben stellt das tragische Geschehen dar: wie Höchstes und Tiefstes, Göttliches und Menschliches, Heiltat und Verbrechen an einem Punkte zusammentreffen, um ebenda auseinanderzuklaffen. Das tragische Geschehen steht so jenseits von Gut und Böse im Sinne bürgerlicher Moralität, aber es schließt sich in ihm der sittliche Wille der Gottheit, der in der Welt auseinandergebrochen erscheint, wieder zur heiligen Einheit des Kosmos zusammen.

Aber eben, nicht allen Menschen, nicht allen Zeiten und Völkern ist es gegeben, Tragik zu erleben und zu begreifen. Auch die Möglichkeit tragischer Gesinnung ist, und sie vor allem, eine Frage der Weltanschauung.

Man wird sagen können: tragisches Geschehen kann sich überall da vollziehen, wo eine Weltanschauung den Menschen als ein unbegrenzt wollendes, geistbegabtes, aber sinnlich-irdisch begrenztes Wesen einem Allmächtigen, Grenzenlosen im Kampfe gegenüberstellt, ob man nun dieses Allmächtige und Grenzenlose Schicksal oder Gottheit nenne. Das Entscheidende ist ein metaphysisches Lebensgefühl. So ermöglicht der griechische Glaube an das allmächtige Schicksal, der christliche Glaube an Gott auf dem Boden des Protestantismus (Shakespeare) wie des Katholizismus (Lope, Calderon), das metaphysische Durchdrungensein von der Spaltung zwischen Ich und Kosmos,

Individuum und Idee, wie es der deutsche Idealismus erzeugt hat (Schiller, Kleist, Hebbel), eine im höchsten Sinne tragische Dichtung: überall ist metaphysisches Fühlen, daraus sie, wie aus schwarzer Erde eine rätseldunkle Blüte, wächst. Die Verschiedenheit des Intensitätsgrades der einen oder der andern der streitenden Mächte — des Einzelwillens und des Allwillens — bedingt Abstufungen im Bau und der seelischen Spannung des tragischen Geschehens: bei Lope de Vega erscheint der wollende Mensch in seinen Entschließungen gebundener als bei Shakespeare, bei Kleist ist der Willensantrieb stärker als bei Grillparzer. Aber das sind individuelle Färbungen, die die Wirkung des Tragischen bedingen und, bei weltanschaulich andersgerichteten Genießern, beschränken: Lopes und Calderons Tragik erschüttert Protestanten der Neuzeit nicht so sehr wie die Shakespeares oder Kleists, während umgekehrt Shakespeare gläubige Katholiken da und dort eher befremden als ergreifen mag.

Auch die Frage des freien Willens existiert für das Tragische nur in der Form, daß es den Willen behauptet und ihm die Allmacht des Schicksals gegenüberstellt. Der Tragiker fragt nicht: Hat der Mensch einen freien Willen oder ist sein Wollen ein schicksalbestimmtes Müssen? Denn ihm ist beides eins, und er schreibt seine Dichtung, um eben dies zu erweisen. Er fragt auch nicht: Hat es einen Sinn zu wollen, wenn doch nur der uns fremde Wille des Schicksals geschieht? Denn — so mächtig glüht in ihm selber der Wille — er kann gar nicht anders als Wollende zu Helden seines Werkes machen. Er weiß: wer wahrhaft will, *glaubt* auch an die Freiheit seines Willens im Sinne der Wahl der Entschlüsse und Mittel, und ob auch der eine Weg sich ihm versagt, er wählt einen andern und bekundet eben damit die Kraft seines Willens und die Freiheit seiner Entschließung. Hieraus Bedingtheit des Willens und Unfreiheit der Entschlüsse abzuleiten, ist spintisierende Reflexion eines nicht schöpferisch aktiven, sondern kontem-

plativ-theoretischen Menschen, eines Philosophen; ist eine Reflexion, die erst nachträglich in stiller Gedankenanalyse geschieht, die kein Wollender in der Glut des Wollens und im Drang des Entschlusses anstellt. An den freien Willen glauben, heißt auch für den Tragiker und seinen Helden ihn haben. Auf der andern Seite aber ist der Tragiker ebenso unerschütterlich von der Allmacht des Schicksals überzeugt, überzeugt, daß jeder Wollende nur im Dienste des Schicksals will und seinen Endzweck erfüllt. Das ist, logisch betrachtet, ein Widerspruch, aber, lebendig betrachtet (wie es der Künstler tut), ein Gegensatz und eine Polarität. Daß dieser Gegensatz als Gesetz lebendiger Gestaltung und Umgestaltung in dem tragischen Geschehen so mächtig aufbricht, das eben ist der Sinn und Inhalt der tragischen Dichtung.

Daher gibt es nur zwei Weltanschauungsformen, die tragisches Geschehen ausschließen: die Weltanschauung der unbedingten Freiheit des Menschen und die der unbedingten Gebundenheit des Menschen. Beide verhindern die Entstehung von Ideendynamik, Kampf und Spannung. Wo sich dem Wollenden keine Grenze entgegenstellt, da verströmt der Wille im Unendlichen und vermag keine Gestalt zu schaffen, die nur durch Begrenzung des Grenzenlosen entsteht. Wo das All nur als Gefängnis das Ich umklammert, und die leiseste Regung seines Lebensdranges sofort an das starre Eisen der Fessel stößt und verstummt, da ist die Bewegung im Keime erstickt, entsteht ebensowenig Kampf und Spannung und wird keine Gestalt geschaffen; da ist nur Zustand.

Die erste Form der Weltanschauung, die der unbedingten Freiheit des Ich, ist ästhetisch belanglos; denn sie existiert nur in dem logischen Gedanken, nicht als Wirklichkeit. Die zweite aber, die der unbedingten Gebundenheit, existiert im konsequenten Materialismus und hat sich in den Werken der Naturalisten zu Ausgang des 19. Jahrhunderts auszuwirken gesucht. Aber man braucht bloß die

Dramen G. Hauptmanns zu durchgehen, um zu erkennen, welch erbärmliche Tragik diese entgeistete Weltanschauung zu schaffen imstande ist. Wo das Leben nur als die Wirkung wirtschaftlicher Not („Weber"), physischer Mißhandlung („Hanneles Himmelfahrt"), körperlicher Krankheit („Der arme Heinrich"), des Alkohols („Vor Sonnenaufgang") und der sinnlichen Triebhaftigkeit („Rose Bernd", „Fuhrmann Henschel") erscheint und selbst das Erleben des Künstlers und des Philosophen nur das ohnmächtige Sichsträuben gegen Nervenschwäche und Erotik ist („Einsame Menschen", „Gabriel Schillings Flucht"), da gibt es keinen Kampf des freien Wollens gegen das Grenzenlose, da gestaltet sich kein Schicksal; der Mensch ist zum vegetierenden und leidenden Tiere geworden. Das Leiden der Tiere mag uns tieftraurig stimmen, aber es tragisch nennen kann nur, wer niemals einen Hauch von der großen Tragik zwischen Mensch und Schicksal verspürt hat.

2. Das Tragische als seelische Wirkung. Goethe teilt in „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung" Stücke aus einem kleinen Aufsatz mit, in denen die Frage aufgeworfen ist, woher das Gefallen komme, das der Mensch am Drama, besonders am Trauerspiel, habe, und er beantwortet sie mit dem Hinweis auf das natürliche Bedürfnis des Menschen, dem gleichgültigen Zustand soviel als möglich zu entfliehen. „Sobald Seele und Körper durch Schlaf und Ruhe in den Zustand der Behaglichkeit versetzt sind, so verlangen beide wieder sich zu regen, zu wirken, gereizt, gerührt und so ihres Daseins gewahr zu werden." So erklärt sich die Lust der Menge an dem Schauspiel einer Hinrichtung. „Viel willkommener sind jene Exekutionen, welche der Dichter veranstaltet. . . . Selbst grausame zerstörende Begierden, worüber man sich auch bei Kindern entsetzt, die man durch Strafen zu vertreiben sucht, haben geheime Wege und Schlupfwinkel, wodurch sie zu den allersüßesten Vergnügungen hinübergehen. Alle diese

innerlichen Gänge und Wege werden durch Schauspiele, besonders durch die Tragödie mit elektrischen Funken durchschüttert, und ein Reiz ergreift den Menschen; je dunkler er ist, je größer ist das Vergnügen."

Goethe hat damit den allgemeinen „Grund unseres Vergnügens an tragischen Gegenständen" fein und klar aufgedeckt, indem er die Wirkung, die jedes Drama, ja jede Dichtung ausübt, der Tragödie hauptsächlich zuschrieb. Worin besteht diese Wirkung aber nun im besonderen?

Es ist nicht nötig, bei jedem wissenschaftlichen Problem seine Geschichte bis auf Adam aufzurollen. So können wir uns hier füglich ersparen, die Aristotelische Katharsisfrage in den Kreis unserer Erörterung hereinzuziehen. Es genügt, das Wesen des Tragischen als seelischer Wirkung aus seiner weltanschaulichen Bestimmung abzuleiten.

Die Betrachtung des Daidalosmythos stellte folgende Situation vor uns hin: ein großer schöpferischer Mensch, der einerseits göttliches Feuer in seiner Brust glühen fühlt, sieht sich anderseits in der Macht des irdischen Königs, des Verwalters der kosmischen Ordnung. Er darf die titanische Schöpferkraft, die keine Grenzen kennen will, nur innerhalb des Kreises wirken lassen, den der König um ihn gezogen. Wie er ihn überschreitet, wirft ihn der König ins Gefängnis. Wie ihn sein Erfindersinn auf Flügeln in die freien Lüfte entführt, donnert ihm das Schicksal selber als unübertretbare Gesetzmäßigkeit der physischen Welt sein Halt! zu, der Sonnengott als Vollzieher seines Befehls, tötet ihm den geliebten Sohn, und Daidalos ehrt das Schicksalswort durch den Bau eines Apollontempels.

Welches ist die Stimmung, das Lebensgefühl des Daidalos beim Bau des Tempels, und nicht nur des Daidalos, sondern auch des Zuschauers? — wenn anders es dem Dichter einer imaginä en Daidalostragödie gelingt, sein Schicksal uns so tief erleben zu lassen, daß seine und unsere Brust

vom Rhythmus des gleichen Gefühls durchschüttert wird. Es ist zweifellos eine Mischstimmung: heroischer Stolz ist darin, erhabenes Selbstbewußtsein des Künstlers, der aus eigener Geisteskraft so Großes schuf, Flügel erfand und dem Gefängnis des Tyrannen entfloh. Aber auch Trauer und Zerknirschung, daß er den geliebten Sohn daran geben mußte und nun ohne Erben und Fortsetzer seines leiblichen Menschseins ist. Unaufhörlich wogen diese beiden Gefühle auf und ab und bekämpfen sich und tönen dann doch zusammen in den einen Rhythmus, der künftig Dailos' Lebensgefühl sein wird: erschauernde Ehrfurcht vor dem Unendlichen und Allgewaltigen, dem heiligen Schicksal. Beides ist darin: der Trotz und die Zerknirschung. Ist es nicht Trotz, wenn Daidalos den Tempel baut, als Geschenk des Genius an den Gott, der ihm so tiefes Weh schuf? Bedeutet nicht jedes freiwillige Geschenk, daß der Schenker über dem Beschenkten steht, wenigstens in der Gesinnung? Aber eben, in der Gesinnung: Daidalos' Trotz, der früher physische Güter zu retten unternahm, ist jetzt der Stolz auf seinen geistigen Wert geworden; einzelmenschliches Fühlen ist zum Bewußtsein des Geistes gefroren, Intellekt geworden: im Geistigen weiß er sich den Göttern geeinigt. Was Stolz des menschlichen Einzelwesens ist, ist zur demütigen Ergriffenheit von der geistigen Allkraft geworden, Ehrfurcht vor dem Weltgesetz und Schicksalswillen. Aber ist das nun nicht wiederum Stolz? Schließt die innerste und innigste Anerkennung des Schicksalswillens nicht ein, daß, wer ihn anerkennt, in ihn aufgenommen, selber Schicksal, ein Gott geworden ist? Nicht physisch, als Einzelwesen, aber geistig als Teil des Allwesens? Und so mündet das Lebensgefühl des Daidalos aus in Frömmigkeit, Religion — Gefühl des Einsseins mit Gott, der Ruhe in Gott. Denn was ist Religion anders als Sehnsucht des geistigen Menschen nach der Allmacht und Unendlichkeit Gottes, und Angst des physischen Menschen vor der Allmacht und Unendlichkeit

Gottes — um es in einem Worte zu sagen: Erschauern vor dem Unbegreiflichen?

Dies aber ist das tragische Grundgefühl. Das ist das Große und Einzige im tragischen Geschehen, daß es den Menschen der wohligen Wärme des geselligen Zusammenlebens mit seinesgleichen entreißt und ihn als einen König Lear hinausstellt in eine öde und dunkle Heide, wo die Stürme ihm durch seinen flatternden Mantel brausen und das Schicksal durch seine Brust tobt. Hebt er seine Augen dann auf zum Himmel, so sieht er die Wolkenberge, die auf ihm lasten und ihn erdrücken wollen; aber er sieht auch einen verlorenen Stern zwischen den Wolken blitzen, und er weiß, daß dort, wo er leuchtet, eine zahllose Heerschar seiner Brüder kreist und nach dem Gebote der Allmacht ihre Bahnen gehorsam und ewig gleich wandelt, und daß dieser Allmacht auch die Wolkenberge gehorchen und sich in Dunst auflösen müssen, wenn sie es befiehlt. Und dann wandelt sich die kleinmütige Angst, die er aus der behaglichen Hütte der kleinen Menschen in die Wildnis hinaustrug, in das erhabene Gefühl schaudernder Anbetung der Gottheit. Er weiß, der Blitz, der aus den Wolken niederstürzt, kann nur den physischen Menschen töten, den geistigen erlöst er zur Einheit mit dem Unendlichen.

So entbindet das tragische Geschehen Größtes und Ewiges im Menschen, was der Alltag gefesselt hält, macht ihn seiner Göttlichkeit bewußt und läßt ihn seiner Freiheit genießen. Man sollte doch begreifen, daß es kein Zufall war, wenn die griechische Tragödie aus dem Kultus des Dionysos entstand, das gläubige Volk des Mittelalters in den Kirchen seine Mysterien feierte und zur Feier der Ketzerverbrennungen in Spanien geistliche Schauspiele aufgeführt wurden. So wird es auch begreiflich, wie in dem freiesten und zugleich gebundensten Volke der Welt, dem englischen, unter dem lösenden Hauche der Reformation das Drama Shakespeares entstehen konnte, das zum ersten

Male den freien Menschen der Neuzeit im Kampfe mit dem Schicksal zeigt, das in die Leidenschaften seiner Brust verstrickt ist. So versteht man, wie auf deutschem Boden eine große Tragödie erst dann entstehen konnte, als der kühle und scharfe Strahl von Kants Geist in das wohlige Geborgensein des Menschen in Gott und Natur, wie der zündende Blitz in eine trauliche Hütte, fiel, den Aufgeschreckten jäh hinaustrieb in die Einsamkeit des kritischen Gedankens und sein Ich von dem All spaltete. Nun war der Kampf da und die Notwendigkeit, die verlorene Welteinheit wieder zurückzuerobern. Die idealistischen Philosophen, Fichte und Hegel vor allem, haben ihn geführt, Schiller, Kleist, Grillparzer, Hebbel haben ihre Tragödien auf diesem Grunde geschaffen.

Nun versteht man schließlich, warum das Absterben der idealistischen Weltanschauung und der immer konsequentere Ausbau des positivistisch-materialistischen Denkens die Tragödie, das Drama überhaupt, untergehen ließ. Wo der Mensch in Haufen Sandes steht, vermag er nicht mehr zu kämpfen, nur zu versinken. Das Tatsachenwissen aber, das sich mehr und mehr um den Menschen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausbreitete, war ein solcher Sandhaufen, darin er versank. Man spürt es schon bei Otto Ludwig, in dessen „Erbförster" das tragische Schaudern nicht aufkommen will, weil allzuviel technische Klügelei darin ist und allzuviel Physiologie und Zufall an seinem Ausgang mitschuldig ist. Vor allem aber in Hauptmanns „Dramen", die sich ja auch nicht mehr Tragödien zu nennen wagen: angesichts von Not, Krankheit und sonstiger körperlicher Pein gibt es nur das niederdrückende Gefühl menschlicher Gebundenheit, Ohnmacht und Kleinheit. Man spürt nur Mitleid mit den Opfern, man fühlt keine Erhebung und keine Erlösung.

b) Der Humor. Die tragische Stimmung ist ein rhythmisches Durcheinanderwogen von Gefühl und Intellekt, Erlebnis des Einzelmenschen und Bewußtsein des Alls.

Es ist Gefühl in der Ohnmachtsstimmung des physischen Menschen, Intellekt in der Überwindung des Physischen durch das Geistige. Es ist Intellekt in dem Trotze des schaffenden Einzelmenschen, Gefühl in der ehrfurchtsvollen Hingabe ans All. In dem Erschauern vor der Gottheit sind intellektuelle Freiheit und Gefühlsgebundenheit in Eins verschlungen.

Der Humor nun scheint dem Tragischen so entgegenzustehen, wie etwa der Optimismus dem Pessimismus. Eine tiefere Betrachtung aber zeigt, daß es ebenso töricht ist, den Humor dem Optimismus wie das Tragische dem Pessimismus gleichzustellen. Denn Optimismus und Pessimismus sind banale Bezeichnungen für einseitige Seelenhaltungen von einzelnen Menschen, Tragik und Humor aber wurzeln im tiefsten Grunde von Weltanschauungen. Auch dem Humor ist, wie dem Tragischen, das Durcheinanderweben, die Polarität von Hell und Dunkel, Intellekt und Gefühl eigen. Das lehrt das Lebens- und Weltanschauungsbild aller Dichter, die Humor besitzen, das haben sie auch selber bezeugt. Ich setze je ein Wort Jean Pauls, Kellers und Raabes hierher. Jean Paul bekennt in der „Vorschule der Ästhetik" (§ 33): „Der Humor geht auf dem niedrigen Sokkus, aber oft mit der tragischen Maske, wenigstens in der Hand. Darum waren nicht nur große Humoristen sehr ernst, sondern gerade einem melancholischen Volke haben wir die besten zu danken." Keller schreibt im Alter einem Freunde: „Mehr oder weniger traurig sind am Ende alle, die über die Brotfrage hinaus noch etwas kennen und sind; aber wer wollte am Ende ohne diese stille Grundtrauer leben, ohne die es keine rechte Freude gibt?" Und Raabe läßt einmal im „Abu Telfan" Leonhard Hagebucher sich verlieren in „urheitere Phantasien, welche doch auf so dunklem Grunde ruhten".

1. Die humoristische Fabel. Wilhelm Raabe schildert in „Abu Telfan" folgendes Geschehen: Leonhard Hagebucher ist aus jahrelanger Sklaverei bei einem Neger-

stamme im Innern Afrikas in seine Heimat, eine deutsche Kleinstadt, zurückgekehrt. Anfänglich nimmt das Vaterhaus den verlorenen Sohn freundlich auf, aber wie der Vater an seinem Stammtisch schnöde Bemerkungen über den Sohn hören muß, der sich nicht in die Verhältnisse zu schicken weiß, wirft er ihn zum Hause hinaus. Ein Vetter gewährt ihm eine Zeitlang Unterkunft. Er gewinnt die Freundschaft eines schönen und freien Mädchens, Nikola von Einstein; aber seine werbende Liebe muß sie zurückweisen, um einen ungeliebten Schuft zu heiraten. Leonhard geht in die Residenz. Ein Vortrag, den er, als ersten einer Reihe, über afrikanische Verhältnisse hält und mit politischen Anspielungen auf deutsche Zustände würzt, bestimmt die Polizei, ihm die Fortsetzung zu untersagen. Er verliebt sich in die Tochter eines Sprachforschers, dem er in seinen koptischen Studien hilft; aber sie beantwortet seinen Antrag mit einem schnöden Korb. Inzwischen wird die Schuftigkeit von Nikolas Mann durch einen Feind, dessen Tochter er verdorben, an den Tag gebracht und auch Nikola ins Unglück gestürzt. Die Rachetat konnte Leonhard nicht verhindern; er kann nur die Geliebte bei einer alten Freundin in Sicherheit bringen. Diese alte Freundin, Frau Claudine, hat selber Leid genug zu tragen: ihren Mann hat sie in einem großen Unglück verloren, der Sohn ist in die weite Welt gezogen; jahrelang wartet sie geduldig auf ihn; er kehrt endlich zurück, muß sie aber, durch die Verkettung der Umstände, wieder verlassen und findet den Tod als Soldat in Amerika. Eine Fülle von Unglück, Leid und Enttäuschung, durch menschliche Bosheit, Dummheit und Gewalttätigkeit verschuldet, breitet der Dichter vor uns aus. Wie aber verknüpft er sie innerlich mit dem Leben und Denken seines Helden, wie löst er die Frage des Schicksals? Hagebucher zieht sich, nach dem Tode seines Vaters, in seine kleine Vaterstadt zurück und findet hier, äußerlich ein Philister, innerlich ein Freier, im Kreise weniger lieber Menschen den Frieden. Wie sein

Freund, der närrische Schneider Täubrich-Pascha, schluchzend fragt, ob das Leben Traum oder Wirklichkeit sei, kehrt er ihm den Rücken zu und ruft: „‚Wer weiß von der Welt, in der er lebt, und von sich selber mehr als dieser Kamerad hier hinter mir? Da lachen sie im Sonnenschein und treiben ihre Spiele, solange sie jung sind; da wühlen sie alte versunkene Steine, einen Traum im Traum, hervor, und alle glauben sie an ihr Spielzeug, nur dieser kluge Gesell hinter mir will nicht an das seinige glauben und nennt sich selber einen Narren! Womit spielt er, was sieht er? Das Meer und die Wüste, Paläste in den Wolken, Palmenwälder, schöne Mädchen und Gärten, so herrlich, wie niemand auf Erden sie pflanzen kann, sind ihm zu unbeschränkter Verfügung gestellt, und — er heult!'

„‚Wenn ihr wüßtet, was ich weiß, sagt Mahomed, so würdet ihr viel weinen und wenig lachen!" schluchzte der Pascha kläglich; der Afrikaner aber drehte sich schnell um und rief:

„‚Kennen Sie das arabische Wort auch? Was geht das Sie an? Die andern alle, die mit List oder Gewalt den ägyptischen Proteus, das Leben zu überwältigen und zu ihrem Willen zu zwingen suchen, und mit ihm ringen müssen bis an den Tod, die mögen das Wort sprechen. . . . Ich sage Ihnen, er ist nicht einer, der mit Sicherheit sagen kann, ob er in seinen Gedanken, Wünschen und Handlungen wahrhaftig in der Wirklichkeit wandle; und so ist's ein Großes zu nennen, was einem Bevorzugten, das heißt einem närrischen Kerl, wie Sie, gegeben wurde von den Göttern.'"

Aber wie Hagebucher darauf sich des Unglückes bewußt wird, das Nikola und Frau Claudine tragen, flüstert er das bittere Wort aus dem Koran doch leise vor sich hin.

Worin besteht der Humor dieser Erzählung? Der objektive Teil des Geschehens, der Anteil, den die Welt daran hat, besteht aus einer fortlaufenden Kette von Gewalttätigkeit, Schnödigkeit, Niedrigkeit, Einengung, Klein-

lichkeit, ja Schuftigkeit. Hätte der Dichter sich damit begnügt, nur diese äußeren Erlebnistatsachen darzustellen, so wäre das Bild, das er geschaffen, tiefernst, ja von grämlicher Verbissenheit, jedenfalls bar allen Humors, ausgefallen. Aber alle diese häßlichen und niederdrückenden Züge bleiben sozusagen im Vorhofe des Geschehens, durch ein hohes Gitter abgetrennt. Was innerhalb des Gitters sich abspielt, ist das eigentliche Geschehen. Es ist ein innerliches: das Seelenleben des Helden. Es ist ein Raum von großer Helle und Wärme. Von außen, von jenseits des Gitters, werfen die dunklen Ereignisse ihre trüben und kalten Schatten herein, und was nun drinnen geschieht, ist der Kampf des Lichtes mit dem Schatten, der Wärme mit der Kühle. Die lichten Mächte vermögen die dunklen nicht zu verdrängen; sie bleiben da und lassen ihre schwarzen und kalten Streifen immer wieder über die lichte Sonnenwärme streichen. Und schließlich bescheidet sich das Licht; es weiß, daß ja das wirklich Böse durch das Gitter gebannt ist, und daß es nur Schatten sind, was da dunkel und kühl am Boden kriecht. Dann sagt es sich, daß der Schatten dazu dient, den Glanz des Lichtes heller erstrahlen zu lassen. Und indem es so denkt, hat es bereits den Schatten als Wesen überwunden und ihn sich selber dienstbar gemacht.

Humor also ist die komplementäre Ergänzung des Tragischen. Stellt das Tragische den schöpferisch wollenden Menschen im Kampfe mit der gewordenen Gestalt dar, so entsteht die humoristische Fabel dadurch, daß rings um den Helden, der diesen Namen hier recht uneigentlich führt, ein geschäftiges Leben kleinlich-boshafter Mächte ist, das gegen ihn andrängt, in seine Gehege einströmt und seine Existenz zerstören will. Er aber wehrt ihm mit gelassener Gebärde, hindert es, sich in seiner Seele einzunisten, und steigt, wenn es sein materielles Sein gefährdet, auf eine Höhe, von der er lächelnd auf das ohnmächtige Gewimmel niederschaut. Ja, er kann so weit kommen

auf seiner freien Höhe, daß er mit ihm spielt, wie ein Knabe mit einem Schwarm Maikäfer. Dieses freie Spielen, diese lächelnde Überlegenheit des Geistes über die Materie, rückt den Humor in die Nähe von Ironie und Komik. Was ihn von beiden trennt, das ist die Gesinnung: das Lachen schwebt nur auf den Lippen, und das Spiel vollbringen nur die Hände; das Herz bleibt tiefernst und ruhig.

Nun braucht aber, damit Humor entsteht, der humoristisch Spielende nicht in das Geschehen miteinbezogen zu sein, wie bei Raabe Leonhard Hagebucher, in dem der Dichter selber sich spiegelt, oder bei Keller Salomon Landolt, der Landvogt von Greifensee. Er kann auch draußen stehen bleiben, d. h. der Dichter sein, und der Humor zeigt sich dann nur in der Erfindung der Motive, ihrer Verknüpfung, Entwicklung, Beleuchtung, Darstellung. Dies ist z. B. in G. Kellers Novelle „Kleider machen Leute" der Fall. Hier sieht man so recht deutlich die passive Art des humoristischen Helden: der Schneider Strapinsky tut von sich aus nichts, um die Verwicklung herbeizuführen. Ja, er sucht das Unheil abzuwehren und den Betrug fernzuhalten, und bewirkt gerade dadurch, daß das Netz sich über ihm zusammenzieht. Und doch ist er der Mittelpunkt des Ursachenzusammenhangs, nicht durch ein Handeln, sondern nur durch ein Sein: durch die romantische Flunkerei seines elegisch-vornehmen Gebarens und seines Radmantels. Dies setzt das ganze Getriebe von Wichtigtuerei, Eitelkeit, Hochmut, Geschäftsschlauheit, Romantik, Eifersucht, Intrige der kleinstädtischen Gesellschaft in Bewegung, wie ein kreisendes, flimmerndes Karussell. Er aber, der noch ungefestigte, sitzt mitten drin und fährt in einer Schaukel mit, daß ihm Hören und Sehen vergeht, bis die Maschine mit einem jähen Ruck stillsteht und der plötzliche Halt den Schwindelnden aus seiner Schaukel schleudert auf die nackte, harte Erde. Der aber das Karussell in Bewegung setzte, drehte und anhielt, das ist in diesem

Falle der Dichter, der als Einziger draußen und drüber steht.

Fragt man sich nun, in welcher Weltanschauung der Humor gedeiht, so schließen ihn der Idealismus der absoluten Freiheit ebenso aus wie der Materialismus mit seiner unbedingten Gebundenheit des Ich. Denn wo das Ich völlig frei ist, ist kein Raum für jene Tücke der Materie, jene Kleinlichkeit und Bosheit, die dem humoristischen Helden das äußere Leben so schwer machen, aber gerade dadurch das edelste Licht seines Humors entfachen. Und wo das Ich in die physische Gesetzmäßigkeit so verstrickt ist, daß es mit seinem ganzen Inhalt nur ein Teil der Materie ist, da ist kein Raum für jene Freiheit, die es bedarf, um sich über die Tücke der Materie zu schwingen und mit den erbärmlichen Tatsachen zu spielen. So hat weder die reine Romantik (Fr. Schlegel, Novalis — vgl. auch Schiller) Humor hervorgebracht, noch der reine Naturalismus (Hauptmanns „Biberpelz"). Das Lachen des idealistischen Romantikers ist das Lachen eines Gottes, das des materialistischen Naturalisten ist das Lachen des Mephistopheles, das Lachen des echten Humoristen aber ist das eines Menschen. Daher entsteht und gedeiht Humor da, wo Geist und Materie, Idealismus und Materialismus zusammenstoßen. Matthias Claudius, Hebel, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann sind um 1800 reich an Humor, in der Mitte des 19. Jahrhunderts Gotthelf, Mörike, Keller, Raabe, Reuter; während er Storm und C. F. Meyer (trotz dem „Schuß von der Kanzel" und „Plautus im Nonnenkloster", die nur komisch sind) völlig fehlt.

Wenn das Tragische sich seiner Natur nach nur in der Tragödie mit seiner ganzen Wucht ausleben kann, so hängt es mit dem seelischen Grundcharakter des humoristischen Helden zusammen, daß der Humor — die Lyrik scheidet sowieso aus — vor allem in der epischen Dichtung gedeiht. Die starke Spannung des dramatischen Geschehens, das harte Wollen des dramatischen Helden, die knappe Ge-

schlossenheit der dramatischen Form nach Ideendynamik, Raum und Zeit widerstrebt ihm. Er braucht, um sich zu bilden, Ruhe der Luft wie die spielenden Rauchringe, Gelassenheit der Stimmung, Weite des Raumes und der Zeit; Lachen ist ja ein Ausdruck der Freiheit. Daher ist es kein Zufall, daß mit der Ausbreitung der erzählenden Prosa im 19. Jahrhundert auch der Reichtum an Humor wuchs: alle die genannten, von Jean Paul bis Reuter, sind Erzähler gewesen. Aber auch in kleineren Dichtungen, in Gedichten, kann sich Humor entfalten, sofern der Dichter dem Stoff innerhalb der gewählten Form nur Raum genug zur Ausbreitung gibt. Claudius' Lied „Urians Reise um die Welt" und Mörikes „Alter Turmhahn" sind Muster humorvoller Gedichte.

2. Humor als Stimmung. Auch im Humor mischen sich Atome des Intellekts und des Gefühls, wie im Tragischen. Was ihn unterscheidet, das ist der Spannungsgrad des Willens. Der Humorist ist kein Kämpfer, sondern ein Dulder. Die Überlegenheit des Intellektes zeigt sich bei ihm nicht darin, daß er das Widrige, Häßliche, Boshafte auf die Seite räumen will und es bekämpft, sondern im Gegenteil darin, daß er es gewähren läßt. Denn er ist ein Weiser; er weiß: die Dummen und Bösen werden nie alle, und der Kampf gegen sie ist aussichtslos. Also begnügt er sich, sich wenigstens für seine Person geistig von ihnen freizumachen und über sie zu lachen oder zu lächeln; aber doch trennt er sich nicht von ihnen und steigt in die unfruchtbare Öde des reinen Intellektes hinauf. Er fühlt sich immer wieder an die kleine und dürftige und häßliche Welt gebunden, weil sein Geistiges nicht nur Intellekt, sondern auch Gemüt ist. Gemüt aber heißt seelische Gebundenheit in Freud und Leid. Er weiß: wie das Licht draußen im Äther des Weltalls farblos ist, ohne Glanz und Wärme, und erst sich in Farben spaltet und erglüht, indem es die Körper der Erde berührt und durchdringt, so erblüht auch das bunte und beglückende Leben

der Seele erst, wenn der Geist nicht in Ätherweite als Intellekt über den irdischen Wesen dahinschwebt und sie selbstgerecht verachtet, sondern wenn er als Gemüt sich an sie kettet, als Güte mit ihnen weint und lacht — aus dem bescheidenen Gefühl heraus, daß wir allzumal arme Sünder sind. Und warum sollte er sich so nicht gemütlich binden, unter den Armen und Kleinen wandeln als ihresgleichen und mit ihnen von den Bösen sich plagen lassen, sein Ich dahingeben, wenn es doch nur von seinem Willen abhängt, es jeden Augenblick wieder an sich zu nehmen?

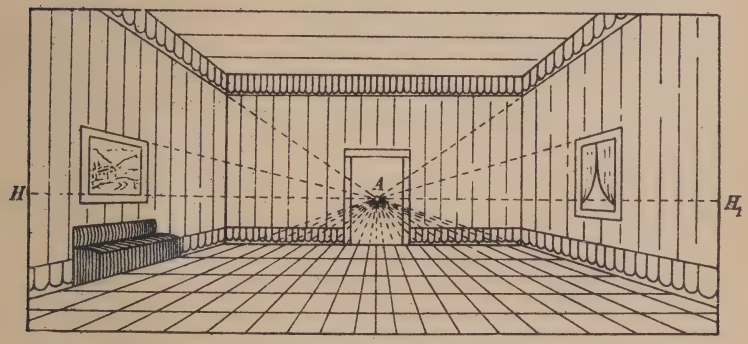
Gewiß, in dieser seelischen Haltung ist nichts Schicksalhaftes, Metaphysisches; die große pathetische Gebärde des tragischen Helden, der sein geistiges Menschentum genießt, indes er sein leibliches mit voller Freiheit hinwirft, der als Gott aufersteht, wenn er als Mensch stirbt — diese Gebärde ist dem Humoristen völlig fremd. Er ist ein demütiger und weicher Mensch. Geist ist ihm eine rein menschliche Sache, mit der er sich in den Grenzen des Irdischen abfindet, und wenn er leidet, so hat er nicht, wie etwa Hebbel, das Gefühl, daß eine Gottheit ihm das Leid auferlegt habe, um neues Leben durch ihn schaffen zu lassen, daß es etwas Kosmisches sei. Ihm ist vielmehr auch der Schmerz etwas Nur-Menschliches, von Menschen bereitet, von Menschen zu ertragen. Wo der Humor daher das Unvollkommene des menschlichen Daseins nicht aufzuheben, aber doch erträglich zu machen sucht, da wirkt er nicht als kosmische, sondern als moralische Gesinnung: jene wundervolle seelische Sicherheit und Ruhe, mit der in „Abu Telfan" Leonhard Hagebucher sein und der andern Leiden betrachtet und erträgt, enthält das Urteil: es ist alles eitel. Aber das ist das Große und Befreiende, daß das Urteil nicht grämlich, sondern lachend gesprochen wird: der Richterstab des Moralisten ist zugleich die Pritsche des Narren.

II. DIE INNERE MOTIVIERUNG

Motiv, so ist früher dargetan worden, ist Stoffelement. Da aber die Findung des Stoffes nicht dem frei wählenden Urteil des Dichters unterliegt, sondern der Dichter durch rätselvollen Magnetismus der Idee gerade zu diesem Stoff oder diesen Stoffen gezogen wird und sie anzieht, so folgt daraus, daß der Stoff im Werke nur als ideebeseelt vorhanden ist. Also auch das einzelne Motiv. Die früher vollzogene Scheidung von Idee und Motiv war, das muß immer wieder gesagt werden, eine methodologische Hilfskonstruktion. In der Wirklichkeit des Werkes webt die Idee im Motiv und prägt das Motiv die Idee aus. Schon der gewöhnliche Sprachgebrauch drückt dies aus; denn Motiv (motivum) heißt das Bewegende im Sinne des innerlich Wirkenden, Begründenden, Motivierung ist Begründung als Wirkungsbeziehung im Bereich des subjektiv geistigen Lebens, nicht des objektiv materiellen Geschehens. Man kann nicht schlechthin sagen: „Ein Radbruch war das Motiv des Sturzes des Wagens", wohl aber: „Der Dichter motivierte den Sturz des Wagens mit einem Radbruch" oder „Ein Radbruch erscheint in seinem Werke als Motiv für den Sturz des Wagens." Der Begriff Motiv setzt also die Beziehung auf ein denkendes Wesen voraus, aus dessen Sinn heraus er gebraucht wird. Motivieren heißt: nach subjektiver Überzeugung begründen. Es steckt darin ein weltanschauliches Moment. Ich kann einen Grund für das Einzelgeschehen nur aussprechen, wenn ich ihn aus meiner allgemeinen Ideendynamik in dasselbe hineinströmen lasse. Gewiß gibt es eine Kausalität des Weltgeschehens an sich; aber sie ist in ihrer Absolutheit dem Menschen nicht objektiv erkennbar, nicht wissenschaftlich zu beweisen, dem Verstand nicht zugänglich. Die positivistische Wissenschaft hat es daher auch aufgegeben, nach „Ursachen" zu fragen, sie fragt nur nach der „Konstanz der Beziehungen". Kausalität besteht für den Menschen nur als persönliches

Gedankenerlebnis, als irrationale Weltanschauung. Es gibt nur eine individuelle Kausalität, d. h. so viele als Menschen sind. Und dies eben bedeutet der Ausdruck „motivieren". Motivierung ist Wirkung der Dynamik des persönlichen Kausalitätsbegriffes des Dichters in seinem Werk.

Das Wirken nun und die Bedeutung der Ideendynamik als Motivierung oder inneres Formprinzip im Werke kann man sich am klarsten veranschaulichen durch den Vergleich mit dem analogen Formgesetz der Linearperspektive in einem Gemälde oder einer Zeichnung.



Denken wir uns, der Zeichner habe einen Gegenstand der äußeren Welt aufzunehmen, z. B. die Innenansicht eines Bühnenraumes, der ein Zimmer darstellt. Er stellt sich dem Gegenstand so gegenüber, daß der Sehstrahl seines Auges, in gleicher Höhe mit dem Auge und in gleicher Entfernung von den beiden Seitenwänden auf der Horizontlinie HH_1 auf die Hinterwand der Bühne fällt. Wir nennen diesen (imaginären) Punkt auf der Hinterwand des Zimmers Augenpunkt *(A)*. Dann wird durch diesen Augenpunkt das Liniensystem der Zeichnung folgendermaßen bestimmt:

1. Alle Linien, die in der Bildfläche (der Hinterwand) oder in zu ihr parallelen Flächen liegen, werden, wenn sie im wirklichen Gegenstand wagerecht sind, auch in der Zeichnung wagerecht, wenn sie im wirklichen Gegenstand

senkrecht sind, auch in der Zeichnung senkrecht; das heißt, sie treffen den Augenpunkt im Unendlichen.

2. Alle Linien, die in zur Bildfläche senkrecht stehenden Ebenen liegen, treffen (mit ihren imaginären Verlängerungen) in dem Augenpunkt zusammen.

Daraus geht also hervor:

1. Jedes Bild ist in seinem perspektivischen Liniensystem von dem einmaligen, jetzigen Standpunkt des Zeichners und Beschauers abhängig. Begibt sich der Zeichner oder Beschauer des Zimmers mehr nach rechts oder links, steht er höher oder tiefer, so verstellt sich in entsprechendem Maße sein Augenpunkt, so verschiebt sich ebenso das ganze Liniensystem. Der Gegenstand, an sich betrachtet, bleibt derselbe; aber der Bildinhalt ändert sich. Denkt man sich z. B., daß der Zeichner stark nach rechts geht, so kommt auf dem Bilde ein Stück der linken Wand, das vorher durch die hintere Seitenlehne des Diwans dem Blicke verdeckt gewesen ist, zum Vorschein und also auf das Bild. All das aber bedeutet nun:

2. Kunst ist nicht Nachbildung der Naturwirklichkeit, sondern Neuschöpfung einer geistigen Welt. Auch der Maler oder Zeichner kann den Wirklichkeitsgegenstand nicht „so wie er ist" auf sein Blatt bringen, sondern er muß, um den dreidimensionalen Gegenstand in die Zweidimensionalität des Bildes zu übertragen, dazu eine im menschlichen Bewußtsein begründete, dem Gegenstand an sich fremde Gesetzmäßigkeit zur Anwendung bringen, die Linearperspektive. Das Zimmer auf der Zeichnung ist nicht das Zimmer der Wirklichkeit, sondern etwas Neues, Selbständiges, eben das Bild eines Zimmers. In diesem erzeugt die Richtigkeit der Perspektive die Vorstellung der Einheit als einer Bezogenheit aller Linien und Verhältnisse auf einen Punkt, den Augenpunkt. Dieses Einheitsgefühl wird sofort gestört, wenn eine oder mehrere Linien den Gesetzen der Perspektive sich entziehen, wenn also z. B. die Linien, die in senkrecht zur Bildfläche

stehenden Ebenen liegen, nicht von hinten nach vorn auseinanderstreben, wenn Linien, die in der Bildfläche liegen, nicht parallel oder senkrecht zueinander stehen, Gestalten im Vordergrunde kleiner sind als Gestalten im Hintergrunde usw. Wobei man sich freilich bewußt sein muß, daß diese ganze Gesetzmäßigkeit weltanschaulich bedingt ist. Es ist die Linearperspektive eines im Grunde realistischen, diesseitigen Weltgefühls. Die spiritualistische, jenseitsgerichtete Weltanschauung des Mittelalters z. B. brachte andere Vorstellungen von Perspektive hervor. Auf den Bildern der Manesseschen Handschrift z. B. sind die Größenverhältnisse nicht durch Augengesetze, sondern Wert- und Bedeutungserwägungen bestimmt, Ritter größer als Bauern, Menschen größer als die Häuser, darin sie wohnen, ohne Rücksicht auf ihre Stellung im Bilde.

3. Durch die Einheit der Perspektive ist die Wahrheit des Bildes bedingt. Diese ist also nicht Wirklichkeitsübereinstimmung, sondern Gefühl einer neuen geistigen Gesetzmäßigkeit, einer künstlerischen Autonomie.

4. Die Einheit des perspektivischen Systems ist auch die Grundbedingung des künstlerischen Lebens, denn nur sie gibt dem Bilde einen Sinn. Wo wir keinen Sinn fühlen, bleibt uns der Gegenstand tot. Gewiß hängt das Leben noch von anderen Bedingungen ab, z. B. von der Farbigkeit, der zeichnerischen Ausführung; aber das sind Momente zweiten Grades, die das Leben nur zu steigern vermögen, nicht zu erzeugen, wenn die organische Bezogenheit der Linienzüge auf den einen Augenpunkt fehlt. Kubistische Bilder, mit Auflösung der Illusion des Wirklichkeitszusammenhanges, können wohl Bewegtheit, aber nicht Leben im Sinne des organisch Gewachsenen, Sinnvollen, Zweckmäßigen, der Wechselbeziehung von Gestalt und Funktion, hervorrufen.

5. Der Augenpunkt ist imaginär. Er wirkt als Leit- oder Beziehungspunkt bei der Entstehung des Bildes; Anfänger werden ihn vielleicht hinsetzen und die Fortsetzun-

gen der Linien zu ihm in Punktlinien ziehen. Er bleibt aber, ebenso wie die von ihm ausgehenden Verlängerungslinien, im ausgeführten Bilde unsichtbar. Er wirkt nur darin.

Genau dieselbe Bedeutung nun, die der Augenpunkt für die Form der Zeichnung besitzt, kommt der Idee im Dichtwerke zu. Auch sie ist bedingt:

1. durch den Standpunkt des Dichters, d. h. durch seine Weltanschauung;

2. die innere, dem Stoff an sich fremde Gedankenordnung (das geistige Liniensystem), das in der Idee ihren Mittelpunkt oder Beziehungspunkt hat, bestimmt die Einheit und Geschlossenheit einer Dichtung und damit

3. ihre Wahrheit. Diese ist also nicht ein absoluter Begriff;

4. die Einheit der auf die Idee bezogenen Gedankenordnung ist die Grundbedingung für das innere Leben der Dichtung. Die Idee ist die Seele und erhebt das Werk zum (geistigen) Organismus;

5. auch die Idee, wie die Verbindungen zwischen ihr und dem gedanklichen Inhalt des Dichtwerks, bleibt unsichtbar und wirkt durchaus im Verborgenen.

Es mögen nun diese Inhaltsbestimmungen des Begriffs der inneren Motivierung im einzelnen erörtert werden:

1. Die Idee ist durch die Weltanschauung des Dichters als seinen geistigen Standpunkt bedingt. Weltanschauung, so ist früher gezeigt worden, ist durch Erlebnis gewachsene Ideendynamik. Die Idee im Dichtwerk verhält sich zu ihr wie Einzelbegriff zu Gattungsbegriff. Polarität und dadurch hervorgebrachte Spannung muß auch in ihr wirken, wie sie auch im Augenpunkt der Zeichnung vorhanden ist, wenn die einen Linien ihn mit ihren Verlängerungen im Endlichen, die anderen im Unendlichen treffen. An je einem Beispiel aus Drama, Epik und Lyrik mag dies veranschaulicht werden. Als Beispiel des Dramas sei der „Prinz von Homburg“ gewählt.

Es ist oben (S. 78ff.) das Weltanschauungserlebnis Kleists geschildert und dargetan worden, wie der Gegensatz: Gefühl und Verstand oder: Ich und Gesellschafts-(Staats)ordnung sein Leben bestimmt, mächtig an seinem Kanterlebnis hervorbricht und, sich wandelnd, als Polarität der Idee sein Schaffen bestimmt. Im „Prinzen von Homburg" nun schließen sich die beiden früher feindlichen Mächte zur seelischen Einheit zusammen (vgl. oben S. 92f.). Der Prinz flicht sich den Siegerkranz im Schlafwandlertraum, als rein fühlender, nur triebhafter Naturmensch. Das mag geschehen, solange er sich in der Traumwelt befindet. Aber er will ja den Sieg als Wacher, in der harten Wirklichkeit erringen; da gilt das Wort des Kurfürsten zu dem Träumer Homburg:

Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg,
Ins Nichts, ins Nichts! In dem Gefild der Schlacht [in der Wirklichkeit]
Sehn wir, wenn's dir gefällig ist, uns wieder!
Im Traum erringt man solche Dinge nicht!

Das Benehmen des Prinzen bei der Orderausgabe und in der Schlacht zeigt seine innere Haltlosigkeit gegenüber dem Wirklichkeitsgeschehen. Er war bisher ein Gliedermann, eine Marionette (um wieder an den Aufsatz über das Marionettentheater zu erinnern). Die Marionette besitzt wohl Grazie im Traumspiel des Tanzes, aber sie kann nicht handeln. Wie der Prinz handeln soll, versagt er. Die Wirklichkeit tritt als Grenze vor ihn hin, indem sie ihm die Beschränktheit seines eigenen Innern offenbart; der Verstand hemmt das haltlose Fluten des Gefühlstriebes; das Gesetz der Disziplin stellt sich ihm feindlich entgegen; der Spruch des Gerichtes steckt ihn ins Gefängnis. Und jetzt wird, in der Todesangst des in der Schlacht so „mutigen" Helden, seine innere Haltlosigkeit und Unsicherheit vollends klar. Erst die Freiheit des Entschlusses, die ihm der Kurfürst schenkt, erhebt ihn zur Höhe: in seinem Entschlusse, den Tod für sein Verbrechen erleiden zu wollen, wirkt der früher logische Gegensatz von freiem Ge-

fühlstrieb und Verstandesbeschränkung als Einheit polarer Kräfte, als verstandgeklärter Wille des sich seiner Verantwortlichkeit bewußten Gebieters.

Diese Idee nun ist der seelische Mittelpunkt, von dem aus die innere Motivierung oder Organisation des ganzen Stoffes bedingt ist. Sie wandelte den geschichtlichen Landgrafen Friedrich von Hessen-Homburg, der zur Zeit der Schlacht bei Fehrbellin 43 Jahre zählte, in einen etwa zwanzigjährigen Jüngling (Kleist nennt ihn darum „Prinz" und hält die Vorstellung eines regierenden Landesherrn ganz in Hintergrundsdämmerung); sie machte den geschichtlichen individuell-zufälligen Konflikt zwischen ihm und dem Großen Kurfürsten — den Gegensatz zwischen dem temperamentvollen Eigensinn des Landgrafen, der auch souveräner Fürst ist, und dem Befehl des Kriegsherrn — zu einem Konflikt der Weltanschauung: Verhältnis von Gefühl und Verstand in dem geschichtlichen Einzelfall; sie merzte an der geschichtlichen Persönlichkeit des Prinzen alle Eigenschaften aus, die nicht zur Darstellung der inneren Dynamik des Weltanschauungsgegensatzes gehörten oder sie gar gestört hätten: das silberne Bein, seine berechnenden Heiratspraktiken. So ist aus der Idee als Mittelpunkt eine völlig neue Gestalt entstanden, die mit dem historischen Prinzen von Homburg kaum den Namen gemein hat und die das Ideeerlebnis Kleists als seelischen Inhalt und Energiequelle in sich trägt.

Aber die Idee reicht über die Gestalt des Helden hinaus; sie motiviert und organisiert den ganzen Stoff des Dramas. Sie reguliert die erfindende Kraft der Phantasie des Dichters, wählt aus der Masse der Personen des Hofstandes und Generalstabes des Kurfürsten die geeigneten aus und ordnet sie, persönlich abgestuft, in zwei Gruppen.

Sie schafft, mit der einen Richtung ihrer Kraft, dem Verstande, den Gerichtshof, mit dem Feldmarschall Dörfling an der Spitze, und läßt ihn aus der inneren Notwendigkeit seines Wesens heraus das Todesurteil aussprechen.

Kleist verzichtet mit vollem Bewußtsein darauf, das Kriegsgericht in einzelne Persönlichkeiten aufzulösen, in der Weise zu individualisieren, daß das Für und Wider das Todesurteil in Personen als Mitgliedern des Gerichtes verkörpert würde, obgleich doch, wie das spätere Verhalten der Offiziere deutlich zeigt, sich Stimmen für den Freispruch geregt haben müssen. Das Gericht, als Verkörperung des Gesetzesbegriffes, soll als kompakte Einheit erscheinen, eben als Begriff, nicht als Anschauung, als reiner Verstand, als Symbol des Satzes „fiat iustitia, pereat mundus". Individualisierung ist nur im blühenden Leben (vgl. übrigens unten S. 374).

Um so lebendiger bewegt und individualisiert erscheint nun jene Welt, in der die zweite Richtung der Ideekraft wirkt, das Gefühl: der Graf von Hohenzollern, die Prinzessin von Oranien, Obrist Kottwitz — um nur diese hervorzuheben — und das Gros der Offiziere verkörpern es. Der Graf von Hohenzollern erscheint als Freund des Prinzen, als Wiederholung seiner eigenen Unsicherheit in gesteigerter Form, ohne die innere ethische Größe des geborenen Herrschers, eben als Graf, nicht als Prinz. Wie der Prinz mit dem Ruhme, so spielt er mit dem Prinzen, indem er den Kurfürsten zu dem Schlafwandler führt. Er legt zu Beginn des 3. Aktes dem gefangenen Prinzen den Gedanken nahe, daß der Kurfürst ihm persönlich zürnen könne, weil er die diplomatische Verheiratung der Natalie an Schweden durchkreuzt habe, und daß er deswegen ihn zum Tode verurteilt habe. So ist die Unklarheit des Prinzen, nur gesteigert, auch in ihm, wie die Eigenschaften eines Herrn in seinen Dienern, eines Ministers in seinen Subalternbeamten sich wiederholen. Wie im Prinzen die Klärung des Gefühls durch den Verstandesdurchbruch eingetreten ist und beide verschmolzen als das freie Urteil des gereiften Menschen wirken, drängt sich auch in Hohenzollern der Verstand hervor, aber nun, da er eben kein Herrenmensch und keine souveräne Persönlichkeit ist,

einseitig, als Spitzfindigkeit des bloßen Intellektualisten. Wo der große geniale Mensch, wie der Prinz, gereift in schwerem Erleben, erschauernd dem Schicksalsweben der Welt gegenübersteht und demütig verzichtend das Allmächtige wirken läßt, da wirft der subalterne Mensch rein logisch die Frage der Schuld auf und sucht sie durch eine künstliche Beweisführung dem Kurfürsten zuzuschieben: Hätte der Kurfürst nicht zweideutig mit des jungen Träumers Zustand gescherzt, so wäre der Prinz schuldlos geblieben:

Bei der Parole wär' er nicht zerstreut,
Nicht widerspenstig in der Schlacht gewesen.

Das Urteil, mit dem der Kurfürst diese künstliche Beweiskette zerreißt (die an die Beweisführungen aus Prämissen und Schlußsatz in der formalen Logik erinnert), ist auch das Urteil des Dichters:

Tor, der du bist, Blödsinniger . . . .

In der Prinzessin von Oranien erscheint das Gefühl, echt weiblich, als impulsives Bedingtsein des Denkens und Handelns durch den Einzelfall, nicht als Kraft des Überschauens von großen Zusammenhängen, der Berücksichtigung des Ganzen. Den Fehltritt des Prinzen malt sie mit sinnlichen Zügen aus: er ist blond mit blauen Augen, und die Verzeihung muß ihn, wie er um Gnade bittet, „vom Boden heben". Unbedenklich bittet sie den Kurfürsten um Milde, und wie der Kurfürst sie fragt:

Darf ich den Spruch,
Den das Gericht gefällt, wohl unterdrücken? —
Was würde wohl davon die Folge sein?

Da fragt sie, weiblich ichbezogen:

Für wen? Für dich?
Der Kurfürst.
Für mich; nein! — Was? Für mich!
Kennst du nichts Höhres, Jungfrau [man beachte die Feinheit dieser Anrede!], als nur mich?
Ist dir ein Heiligtum ganz unbekannt,
Das, in dem Lager, Vaterland sich nennt?

Aber wie kann sie das verstehen? So spricht jemand, der „im Lager auferzogen" worden ist. Die „schönste Ordnung" aber ist es erst für sie, den Spruch der Richter willkürlich zu zerreißen:

> Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen,
> Jedoch die lieblichen Gefühle auch.

Ist dieser Standpunkt nicht berechtigt? Gewiß, aus dem Herzen der Frau gesprochen. Aber er ist gefährlich, wo er ins öffentliche Leben der Gesamtheit übergreift, wo die Frau Gebieterin ist. Es ist doch eigentlich eine staatsgefährdende Revolte, wie die Prinzessin, ebenso eigenmächtig wie Homburg, ohne Order den Standpunkt ihrer Truppen verlegt, damit die Offiziere die Bittschrift unterzeichnen können, ja ihr eigenmächtiger Schritt ist noch bedenklicher als der unbesonnene Angriff des Prinzen in der Schlacht, weil er nicht durch die Hitze der Kampfsituation herbeigeführt wird, sondern in der völligen Ruhe des Friedens geschieht.

Kottwitz endlich stellt das Gefühlswirken der Idee als Kriegsmann dar. Alles ist ihm Gefühl, inneres seelisches Wirken: das Vaterland, die Krone, der Fürst selber. Ihn kümmert nicht die Regel, nach der man den Feind schlägt, sondern die Tat des Schlagens. Glühend hängt er am Herrn, wie das ganze Heer, das nicht ein totes Werkzeug ist, gleich dem Schwerte:

> Die schlechte,
> Kurzsichtge Staatskunst, die, um eines Falles,
> Da die Empfindung sich verderblich zeigt,
> Zehn andere vergißt, im Lauf der Dinge,
> Da die Empfindung einzig retten kann!

Er vergießt sein Blut nicht um Sold, sei's Ehre, sei's Geld, sondern weil er seine Lust, seine Freude hat

> Frei und für mich, im stillen, unabhängig,
> An deiner Trefflichkeit und Herrlichkeit,
> Am Ruhm und Wachstum deines großen Namens!

Und darum, wenn er morgen, gleichfalls unberufen, den Sieg wo irgend zwischen Wald und Felsen mit seinen Schwadronen anträfe:

> Bei Gott, ein Schelm müßt' ich doch sein, wenn ich
> Des Prinzen Tat nicht munter wiederholte.
> Und sprächst du, das Gesetzbuch in der Hand:
> „Kottwitz, du hast den Kopf verwirkt!" so sagt' ich:
> Das wußt' ich, Herr; da nimm' ihn hin, hier ist er:
> Als mich ein Eid an deine Krone band,
> Mit Haut und Haar, nahm ich den Kopf nicht aus,
> Und nichts dir gäb' ich, was nicht dein gehörte!

Prachtvoll, wie in diesem Kriegsmann, der keine Reflexion, nur das Handeln kennt, das Gefühl wirkt; es darf in ihm wirken, weil er ja ein Subalterner ist, nicht zum Herrschen berufen, wie Homburg. Aber ebenso prachtvoll, wie er, als echter irrationaler Gefühlsmensch, mit dem Schluß seiner Rede den Zweck seines Sprechens selber widerlegt: die Berechtigung des Gefühlshandelns des Individuums will er beweisen, im Gegensatz zum Gesetz, als Ausdruck des Gesamtinteresses, und schließt mit einem leidenschaftlichen Bekenntnis der unbedingten Hingabe an das Ganze. Aber nur: weil das Ganze, der Staat, ihm als konkrete Persönlichkeit, als der Kurfürst erscheint, nicht als Gesetz und Abstraktion.

Aber wie wirkt nun die Idee im Kurfürsten selber? Welche Gestalt hat sie in ihm hervorgebracht?

Man verkennt den Sinn dieses Charakters völlig, wenn man, wie es oft geschieht, ihn als die Verkörperung des Gesetzesbegriffes auffaßt. Er ist vielmehr die Verkörperung des Staates als lebendiges Volksganze, als politischer Kosmos. Wie Gott in der Welt, so wirkt er als Seele und innere Ordnung in dem von ihm geschaffenen nationalen Organismus, als Schicksal. Auch er ist Bewegtheit, Dynamik, wie der Prinz, sein Gegenspieler, und die Entfaltungen, Inkarnationen seines seelischen Selbst entsprechen den sich wandelnden Gestaltungen des inneren Wesens des Prinzen, aber, darin unterscheidet er sich von dem

Prinzen, er bleibt sich stets gleich in allen Wandlungen; er macht, als reifer, selbstsicherer Mensch, keine Entwicklung durch. Am Anfang, wie der Prinz in schlafwandlerischem Traume befangen ist (wo er „Gliedermann“ ist), läßt sich auch der Fürst herbei, mit ihm zu spielen, indem er ihm den Kranz wegnimmt und ihn mit der Kette umwunden Natalie gibt. Aber zugleich liegt in seinem Spiel ein hoher Ernst. Das Wegnehmen des Kranzes und das Umwinden mit der Kette ist Symbol des künftigen Geschehens: so wird er dem Prinzen den in Unbesonnenheit allzu leicht errungenen Sieg wegnehmen, einst ihn aber ihm wieder zurückgeben, aber dann wird es (die goldene Kette!) der Sieg eines wahrhaften Herrschers sein. Bei der Orderausgabe verhält er sich zurückhaltend, abwartend, nur am Schluß leise warnend. Hart und schroff, als strengster Inbegriff der Gesetzeshoheit, tritt er dem Prinzen entgegen, wie dieser mit den Fahnen des leichtsinnig errungenen Sieges sich brüstet. Den Spruch des Gerichtes beeinflußt er nicht. Als vollkommene Freiheit kann er sich darum zeigen, wie der Prinz ihn um sein Leben fleht, und es ist eines der größten Momente in aller dramatischen Dichtung, wie er dem Prinzen selber die Entscheidung über sein Schicksal in die Hand gibt: er als die Weisheit in Person weiß, wie der Prinz sich entschließen wird. Die „Revolte“ der Truppen dient nur dazu, die Unerschütterlichkeit seines Wesens, das auf Ordnung und Gerechtigkeit ruht, ins hellste Licht zu stellen. Die Unordnung greift nur an die Peripherie seines Wesens (wie des Staates); sie wirkt nur so weit, daß er „halb entkleidet“ (V, 1) in den Saal tritt. Innerlich aber ist er ruhig und fest, wie auch das Gefüge des Staates durch die unbesonnene Eigenmächtigkeit der Prinzessin nicht Schaden leidet:

> Wenn ich der Dey von Tunis wäre,
> Schlüg' ich bei so zweideut'gem Vorfall Lärm.
> Die seidne Schnur legt' ich auf meinen Tisch;
> Und vor das Tor, verrammt mit Pallisaden,
> Führt' ich Kanonen und Haubitzen auf ....

So kann er sich denn auch am Schlusse, wie der Prinz sich fest und freudig dem in seiner Würde innerlich erlebten Gesetze beugt, als Gnade zeigen: er weiß, das Gebäude seines Staates ist festgefügt.

Bei der Darlegung der Idee als Augenpunkt der inneren Form in der Epik kann ich mich begnügen mit dem Hinweis auf das früher (S. 126ff.) erörterte Beispiel des Stofferlebnisses, die Analyse von Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe". Dort ist zugleich im Zusammenhang der Stofffrage gezeigt worden, wie die Weltanschauung des Dichters den erlebten Stoff organisiert, ihm die innere Motivierung gibt.

Wie verhält es sich aber nun mit Idee und innerer Motivierung in der Lyrik?

Der Stoff der Lyrik ist, so ist gezeigt worden (S. 169ff.), mehr oder weniger stark bewegte Innerlichkeit, nicht äußeres Wirklichkeitsgeschehen. Sein Wesen ist Raum- und Zeitlosigkeit und Freiheit von jeder Kausalität.

Hier ist nun zunächst die Gedankenlyrik als uneigentliche Lyrik auszuscheiden. In ihr schafft die logische Entwicklung des Gedankens Kausalität und damit Spannung. Dies ist die Art Schillers, z. B. in dem Gedicht „Das Ideal und das Leben", wo der Stoff — der Gegensatz zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden — durch eine Reihe von Antithesen abgewandelt und Bewegung als gedankliche Dialektik gegeben ist, deren logischen Charakter schon die Konjunktionen „Wenn" und „Aber" am Eingange von Strophen andeuten. Nur ein Dichter von der ungeheuern Wucht des Gedankenerlebnisses und dem gewaltigen sittlichen Ernst Schillers konnte es wagen, so leidenschaftdurchglühtes Gedankenerleben als Lyrik zu geben und künstlerische Form durch ein logisches System zu ersetzen. Die Gefahr der Erstarrung und Abstraktion, der bloßen Beweisführung in Form von Versen und Strophen liegt nahe; Rückert z. B. ist ihr nicht entgangen.

Dagegen gibt es im eigentlichen lyrischen Lied wie kein Neben-Einander und kein Nach-Einander, so auch kein Durch-Einander. Der Stoff ist ein Ozean, auf dessen Wogen losgelöste Stücke der äußeren Vorstellungswelt treiben. Kann man hier von Idee als organisierendem Mittelpunkt sprechen, wo doch, wie es scheint, der Stoff im Werke gar nicht organisiert, seine Teile gar nicht auf einen inneren Formpunkt bezogen sind?

Gewiß, nur ist das Wesen des Ideebegriffes hier gewandelt. Wenn die Idee in Darstellungen von äußerem Wirklichkeitsgeschehen durch Drama und Epik als fester, man möchte sagen intellektuell greifbarer Punkt erscheint, der völlig klar für den, der im Innern zu lesen versteht, das Liniengewebe der Form bestimmt, so ist sie in dem lyrischen Gedichte die bestimmte Gemütshaltung, das individuelle Gefühl, das im Erlebnis des Dichters schwingt. Man kann also sagen: die Idee des Goetheschen „Mailiedes" ist das Gefühl des Frühlings als aufbrechender Liebeskraft; die Idee von Hölderlins Gedicht „Hyperions Schicksalslied" ist das Gefühl des Schicksals als allgewaltiger Übermacht über die Menschen; die Idee von Mörikes „Früh wann die Hähne krähn" ist das Gefühl des Verlassenseins. Will man die Idee eines lyrischen Gedichtes nennen, so muß man sie im Allgemein-Gefühlsmäßigen halten und sich davor hüten, sie mit „Grundgedanken" zu verwechseln oder gar durch eine „Moral" ersetzen zu wollen. Es wäre töricht, zu sagen: der Grundgedanke des „Mailiedes" ist der Nachweis, daß Liebe im Menschen und Frühling in der Natur eins sind; Hölderlin zeigt im „Schicksalslied", daß der Mensch den höheren Mächten nicht trotzen soll; Mörike lehrt im „Verlassenen Mägdlein", wie es einem Mädchen gehen kann, wenn es vertrauensselig sich in eine Liebschaft einläßt. Das hieße, Lyrik aus dem Dämmergrunde des Inkommensurablen ins grelle Mittagslicht der Logik zerren, oder schimmerndes Spinngewebe mit grober Hand zerreißen. Nirgends wie

in der Lyrik muß man sich des Irrational-Dynamischen im Begriffe der Idee bewußt bleiben.

Aber man soll nun, wenn man durch derartige täppische Einbrüche von Schulmeistermoral in das zarte Weben der lyrischen Phantasie geärgert ist, doch nicht das Kind mit dem Bad ausschütten und das Vorhandensein und Wirken der Idee im lyrischen Gedicht leugnen wollen. Sie muß ja da sein, wenn anders das Gedicht — auch das mit der „offensten" Form — ein durch einen Lebensmittelpunkt bestimmter, beseelter Organismus, wenn es Form sein will. Gewiß gibt es Gedichte (wie Dramen und Erzählungen) ohne Idee; aber die entbehren dann auch der Form und des Stiles.

Welches ist aber nun die innere Motivierung, die die Idee in der Lyrik hervorbringt?

Es ist früher die bewegte Innerlichkeit als Stoff der Lyrik ein Ozean genannt worden. Wie nun dessen (scheinbares) inneres Leben sich als Wellenspiel kundgibt, so ist der Rhythmus, durch die Idee bestimmt, die Motivierung im Gedichte. Wie im Ozean, wenn der Wind anhebt, die Wellen steigen und wandern, anschwellen und abschwellen, die Gegenstände auf ihrer Oberfläche schaukelnd, immer gleich und doch im einzelnen wechselnd, eine freie Monotonie der sichtbaren und hörbaren Bewegung, so lange dauernd, bis die Windströmung und -stärke abnimmt, so spielt im Innern des Gedichtes der Rhythmus (nicht zu verwechseln mit dem Metrum, das Ausdruck, also äußere Form ist!). Er hebt an, wie das Gefühl die Brust schwellt, er wirkt als freie, zwanglos spielende Gesetzmäßigkeit, die Vorstellungen, die er trägt, bald leiser, bald stärker bewegend. Es ist nicht ein ursächliches Bedingtsein des einen durch das andere, ein logisches Durcheinanderwirken der Kräfte, sondern ein Auf- und Abschwellen der Wellen, die in geordneten Reihen kommen und gehen, und dann das Aufhören, wenn die Kraft des Gefühls sich erschöpft hat.

Man lese daraufhin einmal Goethes Gedicht „Nur wer die Sehnsucht kennt", so hat man das vollkommenste Bild dieses rhythmischen Wellenspiels als innerer Motivierung:

Nur wer die Sehnsucht kennt, —

Eine Welle kommt schwellend hergezogen, steigt an bis zum Höhepunkt „kennt", das so scharf geschnitten ist wie ein Wellenkamm.

Weiß, was ich leide!

Das „Weiß" setzt kurz die Höhe fort, dann bricht der Kamm, die Welle sinkt in sich zusammen, und ihre Wasser verfließen.

Eine neue Welle kommt:

Allein und abgetrennt

Und bricht wieder in sich zusammen:

Von aller Freude.

Aber das Zusammenbrechen geschieht nicht mehr ganz gleich, es geschieht rascher, der Kamm hält sich weniger lang in der Höhe: am Anfang der Zeile fehlt ein Wort, das, wie das „Weiß" in der zweiten Zeile, die Höhe fortsetzt; dafür sucht dann die zweite Silbe all(er) den Sturz, wenn auch vergeblich, aufzuhalten: Freiheit im Gesetz, wie es stets im natürlichen Leben ist.

Und dieser Rhythmus nun ist durch die Idee bestimmt, und diese verhält sich zur Weltanschauung des Dichters auch hier wie Einzelbegriff zu Gattungsbegriff. Der Rhythmus jedes Dichters hat seine besondere Klangfarbe, seine besondere Dynamik des Wellenspieles, wie man besonders deutlich erkennt, wenn man metrisch gleiche Verse verschiedener Dichter miteinander vergleicht. Die Jamben Lessings zeigen eine spitzige Bestimmtheit, eine nüchterne Trockenheit, eine harte Sprödigkeit und Brüchigkeit, die auf das Begrifflich-Verstandesmäßige, Analytisch-Zerschneidende seines Wesens zurückgeht. Die Jamben Goethes dagegen besitzen die innere Weichheit, Plastik, Biegsamkeit, jenes Lebendig-Fließende, das seine Weltanschau-

ung kennzeichnet. Den Jamben Schillers dagegen ist das mächtig Ausgreifende, die gewaltige Willensspannung, der Schwung ihres Schöpfers eigen.

Oder man untersuche etwa den verschiedenen Rhythmus in metrisch gleichgebauten Versen von Stefan George und R. M. Rilke.

Aber auch innerhalb des lyrischen Schaffens eines Dichters besteht nun, die Einheit der Grundklangfarbe vorausgesetzt, mehr oder weniger große Mannigfaltigkeit der Rhythmen, je nach dem Reichtum an Gefühlsstufen. Sehr reich an rhythmischen Einzeltönungen sind Goethe und Mörike. Bei Goethe kann man z. B. folgende Hauptstufen unterscheiden:

Schläfrige Ruheseligkeit:

O gib vom weichen Pfühle
Träumend ein halb Gehör.

Innige Sachlichkeit:

Es war ein König in Thule.

Wehmut der Ergebenheit:

Da droben auf jenem Berge,
Da steh' ich tausendmal.

Leidenschaftliche Sehnsucht:

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer.

Freudiger Mut:

Dem Schnee, dem Regen,
Dem Wind entgegen.

Titanischer Trotz:

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst.

(Der Trotz schafft als innere Motivierung einen freien Rhythmus, also fehlt auch die metrisch-strophische Gliederung der äußeren Form.)

Ehrfürchtiges Erschauern:

Wenn der uralte
Heilige Vater
Mit gelassener Hand . . .

(Die Erhabenheit der göttlichen Allmacht läßt sich hier nicht in strophische Gliederung zwingen.)

Inbrünstiges Erleben des Kosmos als Gesetzmäßigkeit der Gotteskräfte:

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang.

Wie arm dagegen ist ein forciertes Talent wie Heine an Stufen rhythmischer Dynamik! In seinen lyrischen Epigrammen ist immer wieder der gleiche, dem Volkslied nachgeahmte Rhythmus von drei- und vierhebigen Versen, in dem sich seine journalistische Nonchalance ausspricht. Wo er aber Größe und Pathos vortäuschen will, wie in den Nordseebildern, und „freie Rhythmen" wählt, offenbart er die ganze intellektuelle Sprödigkeit seines Wesens. So gibt es manchen Lyriker, der inhaltlich, sprachlich und metrisch glänzende Verse schreiben kann, die gleichwohl des Rhythmus als weltanschaulich bedingter innerer Motivierung entbehren. Das meinte wohl Theodor Storm, als er in den „formvollendeten" Versen von Leuthold das „Tirili", den „schmackhaften Herzschlag" vermißte, „mit dem auch die Lerche ihr Lied herausjubelt und die Nachtigall es herausklagt; und wo der nicht ist, fehlt auch der volle Klang".

2. Durch die innere Motivierung ist die Einheit und Geschlossenheit einer Dichtung bedingt. Ein physischer Organismus ist eine einheitliche Lebensform, die durch die Haut nach außen abgeschlossen wird. Der Abschluß aber ist nicht nur äußerlich, sondern die Haut drückt die Konturen genau aus, welche durch die von innen gewachsene Gestalt geschaffen sind. So ist auch im geistigen Organismus des Dichtwerks der Abschluß

nach außen nicht nur ein äußerlicher, sondern ein von innen bedingter. Ist das durch die Idee bedingte System der geistigen Beziehungen der Charakter- und Geschehensmotive so geordnet, daß es den Inhalt der Idee an einem Stück Leben völlig ausgeschöpft hat, so ist dadurch das Gefühl des Ganzen, Vollständigen innerhalb des dargestellten Stoffgebietes erzeugt; eine, wenn auch noch so kleine, Welt, ein Kosmos, ist geschaffen. Voraussetzung dafür ist, daß eine Idee als Seele des Werkes (und der Welt) vom Dichter anerkannt wird, also eine idealistische Weltanschauung, sei sie nun diesseitig oder jenseitig orientiert: Keller, der Feuerbachianer, hat organische Einheit erreicht so gut wie Hebbel oder Goethe. Fehlt die geistige Einstellung, so vermag der Dichter auch keinen Kosmos zu schaffen. Das zeigt das auf ideenlosem, rein materialistischem Boden gewachsene Schaffen der Naturalisten. H. Conradis „Adam Mensch" oder G. Hauptmanns „Weber" sind nicht in sich geschlossen, das Geschehen in ihnen hört einfach auf, wie es an einem bestimmten Punkte angefangen hat. Ihre innere Motivierung, wenn man diesen Ausdruck hier überhaupt brauchen darf, ist Aneinanderreihen. Der Wechsel des Milieus zeigt es in den „Webern" deutlich; 1. Akt Haus von Dreißiger; 2. Akt Weberhütte; 3. Akt Schenke als Vermittlung zwischen beiden Milieus; 4. Akt Haus von Dreißiger; 5. Akt Weberhütte; also ein quantitatives Moment, nicht ein geistig-dynamisches. Solche Werke entlassen uns, nachdem die Bilderreihe abgerollt ist, mit der Frage: Was nun weiter? Sie geben nur, nach Zolas fauler Formel, „un coin de la nature vu à travers un tempérament." Da das Temperament nur als färbendes Augenglas empfunden wird, so bringen sie Stückwerk, nicht einen Kosmos, trotz ihrer oft großen äußeren Ausdehnung (die Romanreihe!). Es kommt ja nicht darauf an, wie groß das Stück Wirklichkeit als Stoff sei, es braucht ein Ideensystem, um es zum geistigen Ganzen zu machen. Ein Stern ist ein Stern, d. h. ein in sich geschlos-

sener Weltkörper mit eigener Gesetzmäßigkeit, ob er nun klein oder groß sei. Daher bleiben diese Werke auch nur Stoff. Es fehlt die Seele, und damit die innere Spannung. Die äußere, durch die Technik erzeugte, vermag den klaren Blick nicht über die innere Hohlheit hinwegzutäuschen.

Hier ist nun klar zu scheiden zwischen der Einheit der Idee und dem durch sie geschaffenen Beziehungssystem einerseits und der Vollständigkeit der Motive oder der stofflichen Welt anderseits. Theoretisch gesprochen, sollten sich die beiden Begriffe Ideesystem und Stoffwelt decken. Sieht man aber näher, so entdeckt man Verschiebungen.

An der Notwendigkeit der Einheit der Ideebeziehungen ist nicht zu rütteln. Wie in der Zeichnung Verwirrung entsteht, wenn die Linien nicht alle auf den Augenpunkt bezogen sind, so wird auch in der Dichtung das Gefühl der Einheit und Geschlossenheit sofort in uns zerstört, wenn Motive in den Kreis der Darstellung gezogen werden, die nicht ideebeseelt sind, bei denen wir ein Bezogensein auf den Lebensmittelpunkt nicht wahrnehmen. Es entsteht dann eine Zweiheit oder Vielheit des geistigen Liniensystems, die mit polarer Auswirkung der Idee nichts zu tun hat und verwirrend wirkt. So sieht man z. B. in Spittelers technisch festgeschlossener „Darstellung" „Conrad der Leutnant" nicht ein, was mit der Idee: Kampf zwischen Vater und Sohn, die Feindschaft des Matthiesen-Michel gegen Conrad und dessen Tod durch jenen zu tun haben sollen. Sie fließen offenbar aus der Kulturverzärtelung des Sohnes Conrad („Nerven wie Sprengpulver, und ein Herz wie ein Jüngferchen"). Allein diese Idee der Entartung kreuzt nun jene andere des Gegensatzes der Generationen, so entsteht Unklarheit der inneren Beziehungen und statt lebendiger Dynamik verständige Konstruktion.

Dagegen ist nun das Verhältnis der Stoffmasse zu der Ideeeinheit durchaus labil. Drei Grundfälle lassen sich denken:

a) Der Stoffumfang entspricht genau dem Aktionsradius der Idee. Der Körper ist ebenmäßig gebaut. Beispiel: „Der Prinz von Homburg".

b) Der Stoffumfang ist größer als der Aktionsradius der Idee. Der Körper ist aufgedunsen. Beispiel: Gutzkows „Ritter vom Geiste".

c) Der Aktionsradius der Idee ist größer als der Stoffumfang. Der Körper ist mager oder nicht ausgewachsen. Beispiel: Hebbels „Maria Magdalene".

Dieses dreifache Verhältnis von Idee und Stoff wirkt nun im besonderen als Abgrenzungsmoment in den drei Gattungen des dichterischen Schaffens.

Das Wesen des Dramas verlangt völliges Ebenmaß von Idee und Stoff. Denn jene starke Willensspannung, die seine Natur ist, wird nur erreicht, wenn alle Wirkungsmöglichkeiten der Idee gerade befriedigt werden, aber nicht mehr. Findet eine Wirkungskraft der Idee ihr Ziel in einem entsprechenden Motive nicht, so hat man das unbefriedigte Gefühl eines Pfeiles, der in die leere Luft fliegt: wertvolle Kraft ist verpufft. Beispiel: Hebbels „Maria Magdalene". Ist zu viel Stoff da, so trägt die Idee eine zu schwere Last, erschöpft sich, die Spannung sinkt und Langeweile tritt an ihre Stelle. Beispiel: Tiecks „Kaiser Oktavianus". Dagegen zeigte uns die Analyse des „Prinzen vom Homburg" eine musterhafte und glänzende Harmonie von Idee und Motiven. Nichts fehlt, um sie auszuschöpfen, nichts ist zuviel; man muß weder etwas dazu tun noch etwas weglassen (wieviel Motive könnte man bei Tieck hinauswerfen, während bei Shakespeare z. B. gerade eine vollständige Aufführung des Textes zeigt, wie genau alles ineinander gefügt ist). Und so gleicht die Form dieses nie genug zu bewundernden Dramas von Kleist dem kraftvoll-sehnigen Körper eines jugendlichen Kriegers, in dem jeder Nerv in einer Muskel eingebettet ist und jegliches Fett fehlt.

Das Wesen der epischen Dichtung dagegen verlangt

Fülle des Stoffes. Wie an einem Körper nur eine gewisse Rundheit der Form das Gefühl der strömenden Behaglichkeit erweckt, so muß im Epos alles Ideenhafte in einen Reichtum von Motiven weich eingebettet sein. Epos und Roman sind der Tummelplatz von Parallelhandlungen und Analogiebildungen, durch die die Idee in interessanten Spiegelungen erscheint: man denke an Goethes „Werther", wo das Liebeserleben Werthers durch die Geschichten von dem Schreiber und dem Bauernknecht nuanciert ist. Diesen Zweck haben auch die eingelegten Novellen, z. B. im „Grünen Heinrich" die Meretleinepisode, die Geschichte von dem Schlangenfresser, Albertus Zwiehan, dem Herrn Wurmlinger usw. Sie sind alle ideebezogen und darum organisch, aber sie sind, von der Idee aus betrachtet, nicht notwendig: es würde keine Kraft der Idee vergeudet sein, wenn sie nicht da wären, kein leerer Raum entstehen. Sie sind darum auch zum Teil erst in der zweiten Fassung in den Roman gekommen. Und doch sind sie, von der Kunstform des Romans aus gesehen, notwendig: sie erzeugen epische Fülle und Behaglichkeit, Vorstellung des Lebensreichtums, und sind deswegen von dem künstlerisch erstarkten Dichter in der zweiten Bearbeitung des Romans eingefügt worden.

Dasselbe gilt, wenn auch nicht in dem Maße, von der Novelle. Auch sie bedarf ein Mehr von Stoff gegenüber der Idee. Man betrachte einmal das reizvolle und reiche Rankenwerk von Motiven (z. B. mimischen!), mit dem Kleist seine doch gewiß knappen Novellen ausgestattet hat. Daher ist hier auch Erweiterung möglich, die beim festdurchdachten Organismus des Dramas undenkbar ist, wenn sie auch nicht so weit zu gehen braucht, wie die Umarbeitung des Märchens von Gockel, Hinkel und Gackeleia durch Brentano.

Dagegen ist charakteristisch für die Lyrik Beschränktheit des Stoffes bei Weite, ja Unendlichkeit der Idee. Man stelle sich einmal den Aktionsradius der Idee in Hölder-

lins Gedicht „Hyperions Schicksalslied" vor. Es erstreckt sich über das ganze Reich menschlichen Vorstellens, Mensch, Gott, Schicksal. Wie dürftig sind dagegen die dinglichen Vorstellungen, die Motive, die dieser Unendlichkeit des geistigen Inhaltes entsprechen sollen: Wandeln im Licht, Genien, Künstlerin, Saiten, Säugling, Knospe, Wasserfall. Das ist alles. Als ob damit nun auch nur einigermaßen erschöpfend der Inhalt der Idee Schicksal wiedergegeben wäre! Aber der Dichter will das ja auch nicht. Seine Sehnsucht hat sich ja ein viel zu weites Reich erträumt. Die Motive sollen die Idee nicht darstellen, sondern nur symbolisch andeuten. So gleicht die Idee hier einem Pfeil, der ziellos durch den unendlichen Äther fliegt, nicht mit Motiven beschwert, nicht in einer Atmosphäre gefangen, nicht von der Stoffmasse eines Sternkörpers angezogen, jenseits der Gesetze des Kosmos schweift und so wie ein langer dünner schimmernder Faden das Herz des Dichters an die Grenzenlosigkeit des Himmels knüpft: die Spannung ist durch den unermeßlichen Abstand aufgehoben.

3. Von der weltanschaulich bedingten Idee als Mittelpunkt der geistigen Wirkungsbeziehungen hängt die Wahrheit des Dichtwerkes ab.

Goethe empfängt in der „Zueignung" der „Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit", und in den „Wanderjahren" (I, 10) vergleicht er Makarie, das Symbol der Gesetzmäßigkeit des Weltgeschehens, mit dem Dichter, in dessen Natur die Elemente der sittlichen Welt innerlichst verborgen seien. Das würde also heißen, daß er, genial, als Dichter, einen untrüglichen Sinn für gut und böse in sich trüge, Schuld und Schicksal in ein über jeden Einspruch erhabenes Verhältnis völliger Gerechtigkeit zu stellen, also in seinem Werke Wahrheit als absoluten Wert zu geben vermöchte. Goethe konnte so sprechen, weil er selber, tief und organisch ins Weltgeschehen verwachsen, den Rhythmus seines Stromes in seinem Herzen rauschen

hörte. In Wahrheit ist sein Wort eine ungeheure Projektion der Gesetze seines Ich in das allgemeine Schaffen.

Denn man braucht ja bloß einmal in bezug auf die Frage der Allgemeingültigkeit, also der absoluten Wahrheit im Verlauf des Geschehens mehrere Werke miteinander zu vergleichen, um dies zu erkennen. G. Keller läßt in der ersten Fassung seines „Grünen Heinrich" Heinrich zugrunde gehen wegen der Schuld am Tode seiner Mutter, und doch besteht seine Schuld nur darin, daß er, um seinem Künstlerideale nachzujagen und auch aus einer gewissen Lässigkeit seines Charakters, lange Zeit nichts mehr von sich hören ließ, so daß die Mutter in Hoffnungslosigkeit und Bedrängnis dahinstarb. In Hermann Conradis „Adam Mensch" vernichtet der Held das Leben seiner Braut und ihr Glück und wird von dem Dichter entlassen auf dem Wege zur Hochzeit mit einer reichen jungen Witwe. In Schillers „Räubern" ist Karl Moor angesichts der von ihm angerichteten Greuel entschlossen, sich dem Gericht zu übergeben. Hasenclevers Sohn (in dem gleichbenannten Drama), nachdem er den Tod seines Vaters verschuldet, geht gefestigten Mutes davon, um sich „dem Lebendigen zu verbünden". Wenn der Dichter doch, wie Goethe sagt, die Elemente der sittlichen Welt in sich trägt, wie kommt es dann, daß verschiedene Dichter in der einen großen Grundfrage so verschiedene Urteile über ihre Gestalten fällen? Bei welchem ist die „Wahrheit"?

Aber die Frage verwickelt sich noch mehr; denn um zu entscheiden, was wahr ist, wird nicht nur das Urteil des Dichters angerufen, sondern auch das des Lesers, und das wird je nach Stand, Bildung, Religion, Alter, Zeit, Volk usw. ganz verschieden ausfallen. Der gläubige Christ wird, unter Berufung auf Christi Wort an den Schächer am Kreuz und den Begriff der Gnade, den Schluß des ersten „Grünen Heinrich" beanstanden, der junge Mensch von heute, wo das Verantwortlichkeitsgefühl gelöst ist, dem Ausgang in Hasenclevers „Sohn" den Vorzug geben vor

dem in Schillers „Räubern". Oder man denke an die Urteile über den Ausgang von Ibsenschen Dramen, etwa des „Puppenheims"!

Und endlich: auch bei dem Dichter selber zeigt sich Labilität des sittlichen Urteils. Goethe hat seiner „Stella" zuerst einen versöhnlichen Ausgang gegeben, nachher, in der Bearbeitung von 1805, einen tragischen. Gottfried Keller hat in der zweiten Fassung des „Grünen Heinrich" die Tragik des Ausganges bedeutend gemildert. Ibsen hat sich sogar durch eine Schauspielerin bestimmen lassen, seinem „Puppenheim" einen zweiten, friedlichen Abschluß zu geben. Wo bleibt da die Immanenz der sittlichen Gesetze der Welt im Dichter, wo liegt die Wahrheit?

Nun ließe sich ja, und mit Recht, sagen: Schiller ist unstreitig ein größerer und tieferer Geist als Hasenclever, G. Keller als H. Conradi, und der spätere Goethe und Keller sind dem jüngeren Goethe und Keller an Reife des sittlichen Urteils überlegen. Aber die Labilität der Wahrheit ist damit nicht aufgehoben, und es ist nicht anders: wir können auch diesen Begriff nicht nach der Denkweise eines naiven Positivismus bestimmen, sondern müssen ihn auf das Erlebnis zurückführen, in diesem Falle auf das Gedankenerlebnis, die persönliche Weltanschauung. Eine Wahrheit im absoluten Sinne gibt es im Reiche der Dichtung nicht. Wie jeder Dichter, aus seinem Ich, seiner Zeit, seinem Volke heraus die Welt als sittliches Geschehen erlebt, so wird sie sich in seinem Werke spiegeln. Gut und Böse, Kausalität von Schuld und Schicksal sind,von seiten des Dichters betrachtet, relative Größen. Sie sind es aber nicht minder von seiten des Genießenden aus gesehen. Nur wer weltanschaulich in der Denkatmosphäre des Dichters befangen ist oder durch Temperament und geistige Artung zu ihr hinneigt, wird über sein Werk das Urteil fällen: es ist wahr. Es gibt kein Mittel, um mit mathematischer Gewißheit einem Zweifler zu beweisen, daß Goethes Faust sittlich handle, wenn er Gretchen verlasse, daß

Hasenclevers Sohn unsittlich handle, wenn er sich über den Tod seines Vaters keine Skrupeln macht.

Damit wäre also die Antwort auf die Kernfrage in der Beurteilung eines Dichtwerkes dem chaotischen Spiel aller Winde preisgegeben und der Urteilende gliche dem Schifflein des Odysseus, als dessen Gefährten den Schlauch des Äolus geöffnet?

Betrachten wir zunächst Epik und Drama. In seiner Einleitung in die Geschichtsphilosophie erörtert Hegel scharfsinnig und tief den Unterschied zwischen den individuellen Sittenbegriffen einer Zeit, eines Volkes, eines Menschen und der Vernunft als der sittlichen Gesetzmäßigkeit der Welt. Diese ist sich immer gleich, unbedingt und allgemeingültig, wie die Gesetzmäßigkeit der astronomischen Welt; wandelbar, in lokalen, zeitlichen und persönlichen Formen befangen, ist dagegen das Urteil der menschlich-individuellen Moralität. „Die Weltgeschichte bewegt sich auf einem höheren Boden, als der ist, auf dem die Moralität ihre eigentümliche Stätte hat, welche die Privatgesinnung, das Gewissen der Individuen, ihr eigentümlicher Wille und Handlungsweise ist; diese haben ihren Wert, Imputation, Lohn oder Bestrafung für sich. Was der an und für sich seiende Endzweck des Geistes fordert und vollbringt, was die Vorsehung tut, liegt über den Verpflichtungen und der Imputationsfähigkeit und Zumutung, welche auf die Individualität in Rücksicht ihrer Sittlichlichkeit fällt."

Was Hegel hier über den Unterschied zwischen dem Sittlichen als dem Antrieb und Regulativ des geschichtlichen Lebens und dem individuellen moralischen Urteil im Laufe der Geschichte ausführt, gilt im besonderen auch für die Frage der Wahrheit im Dichtwerke. Es handelt sich darum, ob der Dichter so groß, sein sittliches Urteil so hoch und weit sei, daß es in die Höhe und Unendlichkeit des sittlichen Wirkens der Vernunft, gleichsam in den Äther des Kosmos, hineinreiche, oder ob er befangen

sei in den engen Grenzen der trüben Kulturatmosphäre, darin er lebt, und in dem noch trüberen Dunst des Egoismus. Auch die Geschichte der Dichtung bestätigt den Gedanken des Philosophen; sie lehrt, daß es gewisse letzte und allgemeinste Sittenbegriffe gibt, die überall und zu allen Zeiten, in allen Kulturen und allen größten Dichtungen als ihren mythischen Gestaltungen Geltung besessen haben: die Heiligkeit des Lebens, die Wahrheit, die Liebe, die Treue, die Ehrfurcht vor der Gottheit (auch in der Leugnung einer höchsten Macht inbegriffen) gehören zu ihnen. Was wechselt, je nach Land, Volk, den Bedingungen des Kulturzustandes, das ist die Form, die geschichtliche Einzelgestalt, in der das ewige Gesetz menschlich erscheint. Auch für den Dichter der Ilias sind die Treue und die Heiligkeit des Lebens unumstößliche sittliche Güter, wie für den Dichter des Nibelungenliedes oder den des Jürg Jenatsch. Aber die Kultur der kampfzerwühlten griechischen und germanischen Heldenzeit bedingt eine andere geschichtliche Form des Sittengesetzes als die Kultur der geordneten bürgerlichen Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts. Dort gilt es nur gegenüber den Volksgenossen als Verhältnis des Gefolgsmanns zum Herrscher, des Herrschers zum Gefolgsmann (Menelaos, dem die Griechen folgen; Agamemnon, der seine Tochter für das Gemeinwohl opfert; Gunther und Hagen); des Freundes zum Freunde (Achilleus und Patroklos), des Gatten zur Gattin (Hektor und Andromache; Kriemhild und Siegfried); hier gilt es unbedingt: C. F. Meyer, aus dem sittlichen Empfinden der bürgerlichen Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts heraus, läßt, ganz unhistorisch, seinen Jürg Jenatsch sterben, weil die Politik seinen Charakter verdorben und er die Heiligkeit des Lebens, durch die Ermordung des Pompejus Planta verletzt und die Treue gegen den angestammten Glauben und den Freund gebrochen hat.

Auch das Gesetz der Treue als Grundordnung des ehe-

lichen Verhältnisses unterliegt der Wandlung. Odysseus wird von der treuen Penelope mit Freude empfangen und wieder in seine Rechte eingesetzt, und auch dem Dichter scheint das selbstverständlich, trotzdem sein Held z. B. der Liebhaber der Kalypso gewesen ist. In wie vielen modernen Ehegeschichten ist dagegen die Untreue des Mannes (wie der Frau) die Ursache von Zerwürfnis und Scheidung! Aber auch hier ist die Wandlung des Urteils an die geschichtliche Form des Verhältnisses gebunden, die für den Griechen des Heldenzeitalters, und zumal für den jahrzehntelang vom Weibe getrennten Odysseus, eine andere war, als für den Menschen des 19. Jahrhunderts. Unwandelbar ist, wie gerade das Verhältnis von Odysseus und Penelope zeigt, die Treue als sittliche Idee.

So ist aber gewiß Goethes Ausspruch in den „Wanderjahren" zu verstehen. Es handelt sich darum, daß der Dichter das sichere Gefühl der sittlichen Weltordnung als Idee in sich trägt; die Form, in der er dieses Gefühl ausspricht, mag dann, selbstverständlich und unumgänglich, geschichtlich bedingt sein. Ob er diese Idee der sittlichen Weltordnung als Triebkraft und Regulativ seines Schaffens in sich fühlt, das entscheidet über seine Genialität und den dauernden und allgemeinen Wert seines Werkes. Größe heißt: über das zeitlich und örtlich usw. befangene Urteil der Masse hinausragen in die freie Unendlichkeit des Geistes, so unbequem, ja schmerzvoll dies für die menschliche Existenz sein mag. Denn nur dadurch zieht das Genie einen Hauch aus dem reinen Äther in die trübe Atmosphäre herunter. Das gilt auch für den Dichter. Groß kann er nur sein, wenn sein Blick nicht vom Zeitbewußtsein, der Moralität des Augenblickes getrübt ist; Ewigkeit kann er dem Werke nur leihen, wenn er selber von den Lüften der Ewigkeit getrunken hat. Dasselbe gilt von dem Leser, sei es nun, daß er diesen Blick ins freie Weite des Geistes sich selber erobert, sei es, daß er sich demütig der Autorität des Genies fügt. Es ist keine Frage, daß von hier aus

das Wahrheitsproblem im „Grünen Heinrich" und im „Adam Mensch", in den „Räubern" und dem „Sohn" mit unerschütterlicher Gewißheit für den Urteilsfähigen gelöst werden kann. Die Heiligkeit des Lebens, auch in der Form des Lebensrechtes der Generationen (Vater oder Mutter und Sohn), ist, als sittliche Idee, ein ewiges und unverletzliches Gesetz, ob auch seine geschichtlichen Gestalten wechseln. Darum ist Wahrheit nur bei Keller und Schiller; Conradi und Hasenclever haben die Idee verletzt, indem sie, von den Dünsten der sozialen und gedanklichen Gärung ihrer Zeit umnebelt, in Atmosphäre gefangen, nur Zeitform ohne Ewigkeit darstellten.

Aber auch für den genialen Dichter gibt es nur einen Weg, in die Ewigkeit und Allgemeingültigkeit der sittlichen Weltordnung einzuwachsen: das Erlebnis, und da er damit in den Strom des geschichtlichen Werdens hineingewachsen ist, so heißt das, daß er auf verschiedene Weise zum Allgemeinen gelangt, daß es verschieden sich in ihm ausspricht, und daß es, auch innerhalb seiner persönlichen Existenz, dem Wandel unterliegt. So erklärt sich die Verschiedenheit der Ausgänge im ersten und zweiten „Grünen Heinrich" und in den beiden Fassungen von „Stella". So erklärt sich die Mannigfaltigkeit von Weltanschauungen und Kausalitätsarten im Werke. Im wesentlichen sind die Großen unter sich einig.

Von dem Gesichtspunkt der als Idee erlebten Weltanschauung und ihrer Auswirkung in der inneren Motivierung läßt sich nun auch die Frage der sogenannten psychologischen Motivierung entscheiden, die immer wieder in Erörterungen über technische Probleme und Literaturgeschichten spukt und sogar zu Gattungsbezeichnungen (psychologischer Roman, psychologische Novelle) geführt hat. Der Ausdruck soll offenbar besagen, daß das Geschehen von innen, dem seelischen Leben aus motiviert werden soll, wobei der Dichter aus seiner Seele die Seele seiner Gestalten deute. Nun kennen wir aber das seelische Leben an

sich nicht, und auch die psychologische Wissenschaft, die sich anheischig macht, es objektiv zu beschreiben, bedient sich dafür einer bestimmten Methode, geht von einer einzelnen (idealistischen, positivistischen usw.) Auffassung des seelischen Prozesses aus. Um wieviel mehr der Dichter, der sich, wenn anders er ein schöpferischer Mensch sein will, mit dem bloßen Beschreiben von „Tatsachen" nicht begnügen kann, sondern neues Leben schaffen will. Er kann, wie die Erfahrung lehrt, mit den Ergebnissen und Methoden der wissenschaftlichen, beschreibenden Psychologie im allgemeinen nicht viel anfangen; er muß das seelische Leben des Stoffes aus seiner eigenen seelischen Natur erfassen, seine Gestalten mit seiner eigenen seelischen Dynamik erfüllen. Das aber kann er nur, wenn in seiner eigenen Seele eine Idee als Lebenspunkt wirkt. Alle Psychologie des Dichters ist unfruchtbar, wenn sie nicht durch diese Idee bestimmt ist. Psychologische Motivierung heißt also ideelle Motivierung; die Wahrheit des Lebensbildes, die sie erzeugt, wird um so größer sein, je größer, d. h. persönlicher, die Dynamik der Idee ist.

Für die Werke der Großen ist das bis dahin zur Genüge gezeigt worden. Gibt es aber nun bei den kleineren Dichtern, im besondern in der Tagesschriftstellerei nicht zahlreiche Erzeugnisse, in denen die Motivierung rein psychologisch ist, d. h. seelenbeschreibend ohne Beziehung auf eine Idee? Es scheint so, und es dürfte in der Tat schwer sein, z. B. in den zahlreichen Novellen Heyses oder den historischen Romanen von Ebers eine Idee nachzuweisen. Und dennoch ist sie da, nur eben zum Begriff der moralischen Gesellschaftsordnung oder der Wissenschaft abgeschwächt, daher als besondere Triebkraft nicht mehr sichtbar, so daß der Schein einer bloßen und exakten Beschreibung von Seelenzuständen und -vorgängen entsteht. Deshalb ist auch die Wahrheit des Lebensbildes, das so entsteht, eine durchaus konventionelle, verwaschene; sie hält sich ganz in der Atmosphäre der Moralität. Sie er-

öffnet keine Ausblicke in die Weite der sittlichen Weltordnung.

Man darf auch nicht etwa, um den Begriff der psychologischen Motivierung zu retten, auf Fontane hinweisen und fragen, wo denn bei ihm die Einheit der Idee sei, wenn er in verschiedenen Romanen den gleichen Stoff verschieden motiviert, in „Irrungen Wirrungen" den treulosen Abbruch eines vorehelichen Verhältnisses zwischen einem jungen Mann und einem jungen Mädchen ohne nennenswerte Folgen bleiben läßt, im „Schach von Wuthenow" den jungen Mann mit dem Tode bestraft, oder wenn er den Ehebruch in „L'Adultera" für die Schuldigen glücklich ausgehen läßt, in „Effi Briest" unglücklich. Denn in all diesen Fällen motiviert der Dichter den verschiedenen Ausgang aus der Verschiedenheit der gesellschaftlichen Verhältnisse der beteiligten Personen, und das eben ist seine „Idee": „Die Verhältnisse machen den Menschen".

Das Wesentliche ist, sobald nur einmal ein Ideeerlebnis als Beziehungspunkt der beseelten Motive da ist, daß die Motivierung weltanschaulich einheitlich ist. Ein Durcheinandergehen der Motivierungsarten wirkt stets unruhig und, indem eine Verwirrung der Linien eintritt, unwahr. Dies ist z. B. in Grillparzers „Medea" bei der Motivierung des Kindermords der Fall. Um die für das moderne Empfinden gräßliche Untat der Mutter glaublich oder glaublicher zu machen, hat der Dichter das Motiv eingeführt, daß die Kinder, von der rauhen Wildheit der Mutter erschreckt, zu der gütigen Kreusa sich flüchten. Es ist also bereits, durch die Schuld der Kinder, eine Entfremdung eingetreten, die der Mutter den Tötungsentschluß erleichtert. Allein diese Begründung, deren Idee die moderne bürgerliche Vorstellung von der innerlichen Ordnung und Zusammengehörigkeit der Familienglieder ist, paßt nicht in den sonstigen Organismus des Stückes, das, einen Stoff der antiken Sage gestaltend, im übrigen die Motivierung des alten Mythos besitzt: Erlangung des goldenen Vlieses

mit Hilfe der Zauberkraft der Medea, Gegensatz zwischen Barbaren und Griechen, Ermordung des Peleus und der Kreusa durch Medea — alles das sind Motive, deren Inhalt wir als moderne, gebildet-bürgerliche Menschen schlechthin nicht verstehen können, die man mit ihrem mythischen Sinn einfach übernehmen muß, wenn man einmal sich entschlossen hat, den Medeastoff zu behandeln. Einen derartig mythisch-irrationalen Inhalt besitzt auch das Motiv des Kindermordes der Barbarin. Die griechische Weltanschauung hat es in mythischer Zeit hervorgebracht, es kann nur als Mythos begriffen werden, eine psychologische, d. h. bürgerlich moralische Motivierung reißt eine Lücke ins mythische Ideengewebe und wirkt so unwahr.

Dagegen hat Hebbel in seinen „Nibelungen" die Einheit mythischer Motivierung erreicht durch die Art, wie er, aus seiner Weltanschauung heraus, den Meuchelmord Hagens an Siegfried begründet. Siegfried, unverwundbar, unsichtbar, überstark steht als Halbgott außerhalb der physischen Gesetzmäßigkeit der Welt. Hagen weist auf die Ungleichheit hin mit den Worten:

> Ich hätt' mich nicht im Drachenblut gebadet;
> Kann denn noch fechten, wer nicht fallen kann?

So mußte der Übermensch sich, um dem andern gleich zu werden, mit den sittlichen Gesetzen der Menschheit binden und das Geheimnis der Besiegung Brunhilds hüten. Hagen spricht es aus:

> Wir stehn allhier zu dreien
> Und haben, hoff' ich, keine einz'ge Zunge.
> Der viert' in unsrem Bunde sei der Tod!

Aber auch um die sittliche Bindung kümmert sich Siegfried nicht, indem er das Geheimnis leichtsinnig ausplaudert, und nun muß Hagen seine Pflicht tun — meuchlerisch, weil er ja im ehrlichen Kampfe dem Übermenschen nicht beikommt.

Diese beiden Fälle beleuchten die Frage der Wahrheit in der geschichtlichen Dichtung (im weitesten Sinne des Wor-

tes) im allgemeinen. Wahrheit ist bei der Darstellung von Stoffen aus dem Kulturleben der Vergangenheit nicht Richtigkeit der beigebrachten Tatsachen, sondern innere Einheit ihrer ideellen Beziehung. Hauptmanns „Florian Geyer" ist vielleicht der schlagendste Beweis dafür: trotz „Urkunden", positivistisch-kritischer Erfassung der Personen, Beschränkung auf die historisch überlieferten Tatsachen altertümlicher Sprache, ist nur eine greisenhaft geschwätzige dramatisierte Chronik entstanden, nicht eine innerlich wahre Dichtung. Daher ihr Versagen.

Soviel über die Wahrheit im Epos und im Drama. In der Lyrik ist, wie wir gesehen, die innere Motivierung der Rhythmus. Es ist leicht einzusehen, wie die innere oder poetische Wahrheit — nicht die äußere des Sinnes — eines Gedichtes von dessen Einheit abhängt, wenn man etwa Goethes „Mailied" Geibels „Minnelied" gegenüberstellt. Hier wie dort ist die Idee die Liebesinbrunst. Während aber bei Goethe diese Idee sich einen jubelnd beschwingten Rhythmus erzeugt, wird die Liebe bei Geibel in langen Strophenreihen abgewandelt, ihr Wesen in Definitionen umschrieben, gelehrt: Z. B.

> Wem er ein solches Gut beschieden,
> Der freue sich und sei getrost!
> Ihm ward ein wunderbarer Frieden,
> Wie wild des Lebens Brandung tost.
> Mag alles Leiden auf ihn schlagen:
> Sie lehrt ihn nimmermehr verzagen.

Die Reflexion, ob auch in Begeisterung glühend, kann nur in einem Metrum vorgetragen werden, sie erzeugt keinen Rhythmus. Das Gedicht wirkt als Kunstwerk unwahr, so schön und beherzigenswert die darin enthaltenen Ansichten stofflich auch sind.

4. Die ideelle Einheit einer Dichtung bedingt ihr inneres Leben. Die Lebendigkeit einer Dichtung hängt unmittelbar von ihrer inneren Wahrheit ab. Fehlt die allseitige Beziehung auf die Idee, so entstehen unbe-

seelte Massen, tote Punkte. Der Unterschied zwischen Wahrheit und Leben besteht nur darin, daß Wahrheit ein intellektuelles, Leben ein gefühlsmäßiges Urteil ist. Leben ist also der Ausdruck der Wahrheit als innerer Dynamik oder Spannung.

Ein Motiv, so ist früher gezeigt worden, muß im Werke stets beseelt, d. h. ideebezogen sein. Nur dann kann es wirklich motivum, Bewegendes sein. Dieses Bewegende eben ist das innere Leben einer Dichtung. Wie im physischen Organismus Kräfte hinüber und herüber schießen, Aufträge die Nervenstränge durcheilen und Blutwellen durch die Adern gleiten, so ist auch der geistige Organismus des Kunstwerks von treibenden Kräften bewegt, wandert es darin von dem Mittelpunkt zur Peripherie, von der Peripherie zum Mittelpunkt. Fragen entstehen, werden halb beantwortet, neue Fragen tauchen auf, verwickeln sich mit den ersten, dazwischen werden wieder Antworten gegeben, und so ersteht allmählich vor uns eine Welt innerer Bewegung. Denken wir etwa an den ersten Akt des „Prinzen von Homburg!" Mit den ersten Worten schon legt Kleist eine Mine: Vorabend der Schlacht bei Fehrbellin. Die Hauptspannung entsteht: Sieg oder Niederlage? Dann: Ein hoher Offizier vor der Entscheidungsschlacht als Schlafwandler, einen Kranz flechtend, dabei vom Kurfürsten überrascht ... statt des Kranzes, den ihm der Fürst wegnimmt, erhascht er einen Handschuh der Prinzessin. Darauf das Gespräch mit Hohenzollern über die mutmaßliche Eigentümerin des Handschuhs. Zwei weitere Spannungsmomente kreuzen sich: Was bedeutet der Vorgang? Wird der Prinz erfahren, wem der Handschuh gehört, und wie erfährt er es? Und über diesen beiden Momenten schwebt die Hauptfrage: Die Schlacht bei Fehrbellin! In der großen Szene der Orderausgabe schaffen diese Spannungsmomente bewegtestes Leben: I. der Feldmarschall, der den glücklichen Ausgang der Schlacht vorbereiten will, II. der Prinz, der 1. daran beteiligt ist und auch den Sieg

wünscht, 2. aber sich nur um die Eigentümerin des Handschuhs kümmert. Dann III. im Hintergrunde der Kurfürst als Verkörperung des Staates, dessen Schicksal auf dem Spiele steht. Und um diesen Dreiklang von Spannungsmomenten herum das Für und Wider der zahlreichen Nebenpersonen. Der Punkt, von dem alle diese bewegten Kräfte ausgehen und den sie im Unendlichen wieder erreichen, ist die Idee Willkür und Gesetz, Traumbefangenheit und Klarheit. Aber erst eine nachträgliche Analyse stellt sie klar umschrieben vor uns hin; sie wirkt vorerst nur als dunkles Gefühl.

Es ist zur Entstehung dieses inneren Kräftespiels notwendig, daß ein Motiv nicht für sich allein stehe und nur nach einer Seite wirke, sondern daß es der Schnittpunkt von mehreren Beziehungsfäden oder Kräften ist, die nach rückwärts und vorwärts und rechts und links wirken. Nehmen wir das Motiv des Ergreifens des Handschuhs in der Schlafwandelszene. Es wirkt 1. nach rückwärts, indem es das Ergreifen des Kranzes verneint; 2. auf den gegenwärtigen Augenblick, indem es den Kurfürsten veranlaßt, sofort sich mit dem Hof zurückzuziehen; 3. nach vorwärts, indem es die Frage nach der Eigentümerin des Handschuhs in die Seele des Prinzen legt; 4. nach allen Seiten, indem es symbolisch die Seelenverfassung des Prinzen enthüllt: das, wonach er im Traume der Phantasie greift, hat sich dem Erwachenden als eine leere Hülle erwiesen. Die Handlung hat den Zweck, ihm den Inhalt in diese Hülle zu schaffen, der wiederum ein doppelter ist: die Hand der Geliebten und die Reife des Mannes. Oder man mache sich klar, wie eine Person nicht nur einen Platz ausfüllt im Organismus des Ganzen, sondern vor allem von ihm aus nach allen Seiten wirkt, wie z. B. die Prinzessin 1. die Liebe des Prinzen entzündet; 2. Fürbitte für ihn einlegt; 3. eigenmächtig ihr Korps disloziert, damit 4. den Anschein einer Revolte entstehen läßt usw.

Durch dieses lebendige Durcheinanderspielen und Aus-

strahlen der Kräfte nach allen Seiten unterscheidet sich das genial geschaffene Werk von der bloßen Talentprobe des Nachschaffenden, die nur Konstruktion zu geben vermag. Man versuche daraufhin einmal, dieses freie Durcheinander der geistigen Spielkräfte in dem Werke eines bekannten Unterhaltungsschriftstellers aufzudecken. Wo hier Beziehungen von Motiv zu Motiv vorhanden sind, sind sie entweder so deutlich ausgesprochen oder liegen wiederum so im Dunkeln, daß sie entweder um ihrer intellektuellen Starrheit keine Dynamik haben oder dann wegen der Dunkelheit nicht zu wirken vermögen.

5. Die Idee ist im ganzen ein imaginärer Punkt und wirkt im Unsichtbaren.

Gerade wer, im Gegensatz zum seelenlosen naturalistischen Werke, die Ansicht aufstellt, daß die lebendige Dichtung durch eine Idee bestimmt ist, muß den imaginären Charakter dieser Idee und ihrer Dynamik betonen. Es ist schon früher gesagt worden: Idee ist nicht Grundgedanke, Lehrsatz, Moral u. dgl., sondern seelische Schau und Triebkraft. Auf ihre Bedeutung im Werk übertragen, heißt das: Idee darf nicht als Intellekt zutage treten, ihr geistiger Inhalt muß völlig als Gefühlskraft wirken. Oder, was dasselbe heißt: sie darf nicht als Theorie, These direkt ausgesprochen werden, sie muß als Bild wirken.

Man halte sich den wirklichen Organismus gegenwärtig. Wir haben gegenüber jedem Lebewesen das Gefühl einer Einheit, d. h. eines Bestimmtseins aller Teile durch einen Mittelpunkt, der Gestalt durch die Funktion, aber dieser Mittelpunkt und diese Funktion sind nirgends mit Händen zu greifen, und der Intellekt würde ratlos dastehen, wenn man ihn fragte: Wo ist der sichtbare Sitz der menschlichen Seele? Denn Seele heißt ja nicht feste, örtlich gebundene Gestalt, sondern Wirken, und dieses kann nicht geschehen, sondern nur erlebt werden.

So ist es auch im geistigen Organismus des Dichtwerks. Wohl gibt es Dichtwerke, in denen an irgendeiner Stelle

die Idee ausgesprochen oder sogar erörtert wird. So hat Goethe die Worte: „Wer immer strebend sich bemüht ...“ als den Schlüssel zum Faust bezeichnet; so wird im „Wallenstein“ die Idee: der Gegensatz zwischen dem Realismus und dem Idealismus im menschlichen Handeln, in der großen Auseinandersetzung zwischen Wallenstein und Max besprochen; so erörtert Goethe in „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ immer wieder die Bildungsfrage oder in den „Wahlverwandtschaften“ das Gesetz der Affinität; so bricht in dem Gespräche des Kurfürsten mit Natalie (IV, 1) und dem mit Kottwitz (V, 5) in dem „Prinzen von Homburg“ die Idee des Gesetzes stark hervor; ja, sogar in einem so unmittelbar hervorflutenden Gefühlserguß wie „Wanderers Sturmlied“ wird die Idee: „Wen du nicht verlässest, Genius“, mit direkten Worten ausgesprochen.

Aber hier gilt es scharf zu scheiden. Klarheit ist auch im Kunstwerk nicht vom Übel, sondern im Gegenteil ein hoher Vorzug, und das beliebte Helldunkel ist nicht identisch mit Verworrenheit und Unklarheit; man sieht das ja am deutlichsten, wenn ein ausgesprochener Intellektualist aus Gescheitheit sich selber aufheben und Helldunkel künstlich schaffen will (z. B. Hauptmann in seinem Märchendrama „Und Pippa tanzt“). Auch wer sagt: $2 \times 2 = 5$, ist formal in den Gesetzen der mathematischen Logik befangen, insofern er mit Zahlengrößen rechnet. So ist auch umgekehrt Klarheit noch nicht rationale Oberflächenkunst. Im besondern in Dichtungen größeren Umfanges kann es notwendig werden, an irgendeiner Stelle die Idee sichtbar werden zu lassen, wie es auch im physischen Organismus Stellen gibt (Gehirn, Herz usw.), wo das Seelenleben sich konzentriert und verdichtet. Die Frage ist nur, wie es geschieht, ob die Darstellung oder Erörterung der Ideen in die Dynamik einbezogen sei, als Handlung erscheint und gefühls-, bildmäßig wirkt, oder ob sie aufdringlich und nur als Gedanke intellektuell ausgesprochen wird.

Ersteres ist der Fall mit den angeführten Beispielen aus

„Faust", „Wallenstein", den „Wahlverwandtschaften", dem „Prinzen von Homburg" und „Wanderers Sturmlied". Die Idee gibt sich hier durchaus als Gefühl, sie sprengt nicht als Intellekt und Reflexion den Rahmen des Bildes, sie tritt nicht aus der Atmosphäre der dargestellten Welt hinaus. Wer mit völliger Naivität diese Dichtungen auf sich wirken läßt, merkt gar nicht, daß an diesen Stellen die Idee zutage tritt; erst die nachträgliche Analyse des wissenschaftlichen Intellektes legt diese Stellen bloß.

Anders ist es z. B. in Hebbels „Agnes Bernauer", wo die Idee des Staates, die die Handlung in Bewegung setzt, zwischen Ernst und Albrecht auf dem Schlachtfelde (V, 10) erörtert wird, aber eben nun in einer Art Vortrag oder Belehrung aus dem Munde Ernsts: „Du bist nicht, wie ein anderer. . . . Wir müssen das an sich Wertlose stempeln und ihm einen Wert beilegen. . . . Weh dem, der diese Übereinkunft der Völker nicht versteht!" Wer hört hier nicht den intellektuellen Ton akademischer Abstraktion! Ausdrücke der staatsrechtlichen und philosophischen Schulsprache drängen sich dem Fürsten in den Mund, als ob er in einer Versammlung von Gelehrten wäre, und nicht auf dem Schlachtfelde und noch das Schwert in der Hand trüge. Die Idee ist hier nicht in das Bild aufgenommen, im Stoffe aufgelöst. Es bedarf jedenfalls einer außerordentlich guten Aufführung des Stückes, daß die Wirkung nicht intellektuell und frostig bleibt.

Ähnlich wirkt der Schluß von Ibsens „Puppenheim". Die Ankündigung der Nora, Mann und Kinder zu verlassen, bleibt reine Gedankenthese der radikalen Logik der Emanzipationstendenz. Der rücksichtslose Verstandesmensch bricht in Nora durch als Antithese zu ihrer früheren unbedingten Opferwilligkeit. Aber da sie doch Weib bleibt, so klafft hier der Gegensatz auf zwischen dem Dichter, der es so erdacht, und dem Wesen des Stoffes, also der Natur der Nora, der dieser logische Radikalismus nicht organisch ist. Daher auch die Spaltung bei den Zuschauern: wer

unter diesen auf die Emanzipationsthese eingeschworen, also intellektualistisch eingestellt ist, bejaht den Schluß; wer natürlich fühlt, verneint ihn. Aber nur der letztere Teil ist befugt, über das Kunstwerk ästhetisch zu urteilen, weil des ersteren Urteil durch materielle Nebenerwägungen getrübt ist.

Dies ist der Grund, weswegen Tendenzwerke im allgemeinen nur eine bedingte Wahrheit besitzen und eine zeitlich und örtlich beschränkte Wirkung auszuüben vermögen. Tendenz ist Steigerung der Wirkungskraft der Idee durch Einengung des Wirkungsfeldes oder Vermehrung der Intensität durch Verkürzung des Aktionsradius. Während die Idee als bloß daseiende Triebkraft unendlich wirkt, wie das Leben, das seine Berechtigung in sich selber, seinem bloßen Da-Sein trägt, ist die Tendenz bestimmte Absicht und Zweck. Während die Idee sagt: Das Geschehen läuft so ab; denn es ist ein sittliches Gesetz, das sich darin manifestiert, erklärt die Tendenz: Es soll in diesem Falle so sein, und wenn das Geschehen dabei zeigt, daß es nicht so ist, so ist das Geschehen zu verurteilen. Im Tendenzwerk muß daher die Idee in stark intellektueller Prägung ausgesprochen werden, damit sie alle Leute „verstehen". Wenn die Dynamik der Idee nur innerhalb der Stoffwelt des gestalteten Werkes wirkt, so greift die Tendenz darüber hinaus in die außerhalb des Kunstwerks sich bewegende Wirklichkeit. Gewiß wirkt auch die Idee über das Dichtwerk hinaus (man denke etwa an den „Faust"), wie von allem Lebendigen unbeschränkte Wirkungen nach allen Seiten ausgehen; aber sie ist nicht da, um zu wirken.

Die größere Intensität der Triebkraft, der Idee, wie sie in der ausgesprochenen Absicht der Tendenz zutage tritt, muß durch die Beschränkung des zeitlichen und gesellschaftlichen Wirkungsfeldes bezahlt werden. Ein Tendenzwerk ist nur so lange lebendig, als der geschichtliche Einzelfall, in dem sich die Idee ausgeprägt hat, Bestand hat. Ist er verschwunden, so hat auch das Werk, das sich auf

ihn bezieht, seine Daseinsberechtigung verloren. Wer liest heute noch die Emanzipationsromane des 19. Jahrhunderts, welcher Nichtsozialdemokrat die Armeleuteschilderungen der Naturalisten oder die Freiheitslieder der vierziger Jahre mit ihren rhetorisch aufgepeitschten Reflexionen?

Eine andere Art der Verletzung des Gesetzes des imaginären Wesens der Idee ist die Intrige als innere Motivierung in Drama und Epik. Auch in ihr erscheint das Gefühlsmäßig-Unbedingte der reinen Idee zur bestimmten Absicht eingeschränkt. Die Einschränkung ist aber noch eine größere als bei der Tendenz. Die Wirkung erstreckt sich nicht über den Rahmen der Stoffwelt des Werkes, sondern bleibt in ihm befangen. Das Wollen geht von einer oder mehreren Personen des Werkes aus und richtet sich auf ein ganz bestimmtes Ziel innerhalb der vom Dichter geschaffenen Phantasiewelt. Die Intrige ist besonders beliebt in den Dramen Laubes und den Romanen Gutzkows und ihrer Zeitgenossen. Sie führt hier zu intellektuellen Konstruktionen, die man als unfreiwillige Parodien auf das kosmisch-sittliche System Hegels bezeichnen könnte. Wie bei Hegel die Idee die Welt, so setzt z. B. in Laubes „Monaldeschi" ein Abenteurer als Intrigant die Handlung in Bewegung. Kunstvoller ist das Intrigengeflecht in Gutzkows „Rittern vom Geiste" oder dem „Zauberer von Rom", wo verschiedene Personen mit ihren Sonderzwecken das Geschehen jede an ihrem Orte antreiben, das von den Gegenspielern angetriebene hemmen und so schließlich aus Antrieben und Hemmungen eine Bewegung entsteht, die wohl Spannung zu erzeugen vermag, aber nur eine technische, nicht Leben, sondern nur Täuschung von Leben. Kein Wunder, daß der Kolportageroman von dieser intellektuellen Mechanik und technischen Spannung sein künstliches Leben fristet.

Besonders gefährlich ist intellektuelle Deutlichkeit in der Lyrik. Sie zerstört das Unsagbare und Schwankende des Gefühls, indem sie es ausspricht, definiert, ersetzt rhyth-

misch bewegte Innerlichkeit durch logisch ablaufende Gedankenreihen, Beweisführungen moralischer Sätze, Folgerungen in bloß metrisch geregelten Versen und Strophen. Geibels „Minnelied" muß hier wieder als Beispiel genannt werden oder Freiligraths — nur gedanklich wahres und schönes — Gedicht: „O lieb, solang du lieben kannst". Hier ist der Grundgedanke in der ersten und der letzten Strophe deutlich formuliert:

Die Stunde kommt,
Wo du an Gräbern stehst und klagst.

Moralische Gebote, Mahnungen, Warnungen reihen sich, als Folgerungen aus dem Grundgedanken, aneinander:

Und sorge, daß dein Herze glüht ...
Und hüte deine Zunge wohl ...

Die rhetorische Wiederholung dieser moralischen Sätze, die die nackte Reflexion mit narkotischen Dämpfen umhüllt, vermag doch nicht dem tiefer dringenden Blicke den Mangel an innerer Form, die Erstarrung der Idee zum Begriffe zu verbergen. Es ist Stoff, Konvention, was der Dichter gibt, nicht Erlebnis.

III. DAS SYMBOLISCHE

Alle Dichtung ist ihrem Wesen nach symbolisch. Sie stellt nicht, wie ein oberflächlicher Naturalismus lehrt, Gestalten vor uns hin als genaue und übereinstimmende Abbilder äußerer Wirklichkeit; denn eine solche Wirklichkeit als feste, unabhängige Größe gibt es für uns nicht, es gibt nur eine Welt, die das Produkt von unendlich vielen Einzelerfahrungen der Menschen ist, eine durch den consensus gentium geschaffene Abstraktion, eine blutlose und unlebendige, weil innerlich unbewegliche, erstarrte Schattenwelt. Bildet der Dichter diese nach, so ist sein Werk, weil ihr Inhalt Konvention ist, von vornherein zum Tode verurteilt. Wahre Dichtung stellt das in der Auseinandersetzung zwischen Ich und Welt erwachsende Er-

lebnis dar. Sie ist, nach Idee, Stoff und Form, wie alles Lebendige, etwas noch nie Dagewesenes, Individuelles. Darin besteht die Bereicherung, die jedes echte Dichtwerk der Menschheit schenkt. Der Dichter fügt mit ihm zu dem alten, bestehenden Besitz an Kulturwerten, im besonderen an Offenbarungen des Lebens durch Schönheit, ein neues Gut hinzu. Er stellt in ihm ein Bild des Sinnes vor uns hin, den er in der Wirklichkeit gefunden hat, also ein Symbol. Es ist das Kennzeichen aller großen und reifen Kunst, daß in ihr die direkten Beziehungen zum wirklichen Erlebnisstoffe abgebrochen sind: Goethes Werther ist nicht Jerusalem und nicht der junge Goethe, Kellers Grüner Heinrich nicht Keller, Kleists Prinz von Homburg weder der geschichtliche Landgraf von Hessen noch der Dichter Kleist, sondern jedesmal ist etwas völlig Neues entstanden: Geistesbild als Offenbarung des geistig Geschauten.

Nun aber gibt es verschiedene Abstufungen dieses Verhältnisses von Sinn und Bild oder Geist und Gestalt, je nach der weltanschaulichen Auffassung der Begriffe „Geist" und „sinnliche Wirklichkeit". Es lassen sich, soviel ich sehe, folgende vier wesentliche Arten der Symbolik unterscheiden: 1. Die naive Symbolik oder die Symbolik des Volksglaubens (der Volksmythos). 2. Die rationalistisch-teleologische Symbolik (Allegorie). 3. Die pantheistische (idealrealistische) Symbolik. 4. Die charakteristische oder psychologische Symbolik.

1. Die naive Symbolik oder die Symbolik des Volksglaubens. An der berühmten Stelle des sechsten Buches der Ilias, wo der Abschied des Hektor von Andromache erzählt wird, erinnert Andromache (V. 414 ff.) ihren Gatten an ihren Vater Eetion, den Achilleus getötet und dann mitsamt seiner Rüstung beigesetzt habe: „Den Grabhügel aber bepflanzten rings mit Ulmen bergbewohnende Nymphen, des ägishaltenden Zeus' Töchter." Das ist ein einfaches Beispiel dafür, wie die denkende Phantasie des

Volkes, d. h. seiner Vertreter, der Sänger, einen natürlichen Vorgang symbolisch in einen Mythos umbildet. Die Ulmen sind entweder aus vertragenen Samen gewachsen oder von frommen Menschen gepflanzt worden. Homer aber, der an die wundenschließende Erneuerungskraft und unerschöpfliche Fruchtbarkeit der Natur glaubt, drückt diesen Glauben durch das schöne Bild von den Zeustöchtern aus, die mitleidvoll auf der Grabstätte des Erschlagenen neues Leben wachsen lassen und sie so zugleich schmücken.

So oder ähnlich dürften doch wohl alle Mythen entstanden und der ganze Himmel mit Göttern, die Erde mit Heroen bevölkert worden sein. Man braucht sich nicht einem teleologischen Rationalismus zu verschreiben und kann doch tief davon überzeugt sein, daß in der Mythenbildung alter Zeit nicht einfach eine sogenannte gestaltenfreudige Phantasie üppig wuchert, sondern daß eine Weltanschauung sich in ihr auslebt, und daß in den Gestalten ein Sinn, eine Idee wirkt. Schicksalsgefühl spricht sich in ihnen aus, das Erlebnis der Mächte der endlichen und unendlichen Welt hat sie geformt. Wie könnte es anders sein? Nun uns doch die Untersuchung des dichterischen Schaffens an zahlreichen Beispielen gezeigt, wie die neueren Dichter Idee und Stoff erleben, aus ihnen Form bilden und die Gestalt als Symbol des Erlebnisses vor uns hinstellen, kann man im Ernst meinen, daß die Phantasie des Dichters einer vergangenen Zeit nicht, dem Wesen nach, ebensosehr von dem Ideeerlebnis in ihrem Schaffen geleitet worden sei, und ihre Gestalten das Ideeerlebnis ausdrücken?

Man muß sich nur einmal Rechenschaft geben von der Bedeutung einzelner Motive des Mythos, um zu erkennen, was für ein tiefer Sinn in dem Bildlichen lebt. Ist es das Zufallsspiel einer mit verbundenen Augen ins Blaue hineintappenden Phantasie oder sinnvolle Zweckmäßigkeit, wenn der Dichter die Erinnyen mit Schlangenhaaren den Muttermörder verfolgen oder den Ikaros mit geschmolzenen Flügeln zur Erde stürzen, seinen Vater darauf dem Verderber

des Sohnes einen Tempel bauen läßt? Wenn er die Götterkönigin zur Hüterin der Sitte macht und die Aphrodite aus dem Schaum des beweglichen Meeres aufsteigen heißt? Wenn die Götterlieblinge und Übermenschen Achilleus und Siegfried eine verwundbare Stelle haben und, an ihr getroffen, jung dahinsterben? Religiöses Erschauern und sittliche Weisheit sprechen in diesen Gestalten und ihren Schicksalen zu uns, so gut wie in Faust oder Mephistopheles

Gewiß hat man nun hier wiederum Abstufungen zu machen von der Dumpfheit eines kindlichen Glaubens bis zum Verstandeswillen als Leitkraft der Phantasie, und es ist ein weiter Weg (den die Wissenschaft gehen muß) von mythischen Gebilden wie Demeter oder Zeus bis zu Personifikationen und Allegorien wie Penia (die Armut) oder Dike = Iustitia (Gerechtigkeit). Aber was hier wesentlich ist, ist die Erkenntnis, daß auch die Schöpfungen des dumpfen Glaubens nicht nur Phantasiespiele, sondern Bilder sinnvoller Weisheit, Symbole sind, und der Unterschied zwischen dieser Symbolik und der in Dichtungen der neueren Zeit besteht dann, wie es scheint, nur darin, daß die Symbolik den Urmenschen und ihren Dichtern nicht zum Bewußtsein kam, weil Verstandesbegrifflichkeit und sinnliche Erfahrung noch als die eine bildhafte Geisteskraft in ihnen wirkte, während die Symbolik der neueren Dichtung eine mehr oder weniger bewußte ist.

In das Reich dieser Symbolik gehören nun auch alle Gestalten des sogenannten Volksmythos der christlichen Zeit, Christus und seine Jünger, die Heiligen und ihre Versucher, das Heer der Teufel und Hexen, Naturgeister und Gespenster. Ihr Wirken reicht weit in die Neuzeit herein, wie z. B. die Geschichte der Faustsage zeigt, und ist auch bei Shakespeare noch lebendig, wenn er dem Hamlet den Geist seines Vaters erscheinen und die Hexen den Macbeth versuchen läßt. Der Glaube an das unentrinnbare Walten dämonischer Kräfte und außerindividueller Mächte stellt sich in diesen Gestalten dar.

Das Wesen dieser Symbolik ist Dynamik, Leben. Ein Glauben, eine Ahnung, kurz etwas Unbestimmtes, Grenzenloses, Irrationales, begrifflich Vieldeutiges ist durch die Gestalt ausgedrückt, z. B. durch die Erinnyen der Glaube an rächende Mächte. Tiefe, Dunkel, ja Bodenlosigkeit ist dem Volksmythos eigen: man schaut in Abgründe und in die Unendlichkeit des Äthers. Jeder drückt seinen Inhalt in seiner Begriffssprache aus. Dadurch erklärt sich die Fruchtbarkeit des Mythos. Man denke daran, wie die Dichtung sich immer wieder seiner Gestalten bemächtigt, z. B. des Prometheus, sie umdeutet und umbildet.

2. Die rationalistisch-teleologische Symbolik (Allegorie) unterscheidet sich von der naiv-mythischen Symbolik durch ihre klare Bewußtheit. Gegenüber dem Unbestimmten des mythischen Symbols ist der Inhalt des teleologischen Symbols oder der Allegorie eine bestimmte, begrifflich genau umfaßbare, eindeutige Vorstellung. Die Statue einer Frau mit verbundenen Augen, Schwert und Wage ist inhaltlich völlig ausgeschöpft, wenn man sagt: Das ist die Gerechtigkeit. Wo der Mythos ein Gefäß ohne Boden ist, ist die Allegorie eine wenig tiefe Schale mit flachem Boden. Ihr Inhalt ist noch mit einer dunkeln Decke verhüllt; sobald diese aber durchstoßen ist, liegt das Übrige kristallklar vor dem Blick. Taucht man hinunter, so stößt man rasch den Kopf an die Grenze. Daher ihre Unfruchtbarkeit und Starrheit, die allem bloß Begrifflichen anhängt.

Im einzelnen ist aber nun zu scheiden zwischen dem teleologischen Symbol und der eigentlichen Allegorie. Was beiden gemein ist, ist die begriffliche Eindeutigkeit. Was sie trennt, ist folgendes:

Ein teleologisches Symbol liegt vor, wo ein bereits vorhandener Gegenstand der äußeren Sinnenwelt zum Bild eines klar und eindeutig ausgesprochenen Zweckgedankens wird. Es ist die Symbolik der Rationalisten. Teleologische Symbolik ist es, wenn Albrecht Haller in den „Alpen“ in

einer berühmten Strophe die Enzianpflanze beschreibt und dann ihre sinnliche Gestalt als Offenbarung eines Zweckgedankens Gottes auffaßt (im Sinne des Deismus), den er mit klaren Worten ausspricht:

Dort ragt das hohe Haupt am edlen Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbel-Kräuter hin;
Ein ganzes Blumen-Volk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blume helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand;
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Bestrahlt der bunte Blitz von feuchtem Diamant;
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle;
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Es ist dieselbe teleologische Symbolik, wenn Brockes aus dem Schnupftabak die Lehre zieht: „Lieber Mensch, du selber bist Staub", oder wenn Lessing in der „Emilia Galotti" (II, 7) an den Perlenschmuck, den der Graf Appiani Emilia geschenkt hat: das Wort anknüpft: „Perlen bedeuten Tränen." Überall waltet hier Willkür, Absicht, die etwas Fremdes in den gegebenen Gegenstand hineinträgt: wem, außer dem Deisten Haller, würde es einfallen, in der Gestalt der Gentiana jenes Gesetz zu lesen, wer würde den Schnupftabak mit der Hinfälligkeit des Menschen verknüpfen, wer den Perlenschmuck Emilias als Anzeichen ihres traurigen Schicksals auffassen? Der Dichter nötigt uns durch seine Deutung etwas auf. Lessing, der bereits in eine neue Weltanschauung hineinschaut, spürt diese teleologische Starrheit; er sucht Dynamik und natürliche Absichtslosigkeit zu erzeugen, indem er aus dem Perlengeschenk des Grafen einen Traum der Emilia herauswachsen läßt: es ist ihr, als ob sich die Perlen in Tränen verwandelten, und an diesen Traum schließt sich dann ihr Ausspruch an. Aber die rationalistische Willkür ist damit nicht beseitigt, sie ist nur maskiert.

In der Allegorie erschafft die Phantasie im Gegensatz zum teleologischen Symbol erst künstlich eine Vorstellung

oder eine Verbindung von Vorstellungen als Bild für den vom Verstand gedachten Zweck oder Moralgedanken, der darin deutlich zum Ausdruck kommen soll. Im Gegensatz zum mythischen Symbol, das seine Bedeutung als Bild in sich selber trägt und keine Deutung verlangt (wie denn auch das naive Gemüt es nicht deutet), gibt uns das allegorische Bild ein Rätsel auf, weil es seine Daseinsberechtigung nicht schon in seiner bloßen Existenz trägt, und wir sind erst beruhigt, wenn wir die Lösung des Rätsels gefunden haben; dann aber sind wir auch völlig ruhig, weil der Verstand eine klare und erschöpfende Antwort gegeben hat. So läßt Lessing in „Nathan dem Weisen" die Geschichte von den drei Ringen erzählen als Antwort auf die Frage des Sultans nach der wahren Religion. Zwischen Bild und Gedanken bestehen genaue Beziehungen: den drei Religionen entsprechen die drei Ringe; der Gottheit der Vater der drei Söhne; diese den drei Völkern; der Frage nach der echten Religion die Frage nach dem echten Ring; der Wirkungskraft der echten Religion die Wirkungskraft des echten Ringes; dem Richter die Persönlichkeit Nathans. Und sobald dieser seine Antwort in klare Worte gefaßt hat:

> Es eifre jeder seiner unbestochnen
> Von Vorurteilen freien Liebe nach!
> Es strebe von euch jeder um die Wette,
> Die Kraft des Steins in seinem Ring an Tag
> Zu legen! Komme dieser Kraft mit Sanftmut,
> Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohltun,
> Mit innigster Ergebenheit in Gott
> Zu Hilf'!

ist der Inhalt des Ringes völlig erschöpft, die Bedeutung der Allegorie klar ausgedrückt: Religion ist Liebe in Gesinnung und Tat. Charakteristisch für Lessing ist wiederum, daß der Sinn der Allegorie auf Bewegung, Handeln zielt; aber — was das Wesentliche ist — dieses Handeln ist ein klar umrissenes, bestimmtes, es spielt sich im umgrenzten Diesseits ab und nichts in dem Inhalte der

Allegorie weist in übersinnliche Weiten, in geistige Unendlichkeit hinaus.

Ist diese teleologische Symbolik für den Rationalismus des 18. Jahrhunderts charakteristisch, so ist sie ihm doch nicht ausschließlich eigen. Dichter, deren Phantasie eine starke Dosis konstruierenden Verstandes beigemischt ist, gibt es zu allen Zeiten.

3. Die pantheistische (ideal-realistische) Symbolik. Kein Dichter hat das Wesen seiner Kunst so tief und wesenhaft ausgesprochen, wie Goethe es am Schlusse des Faust tat:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis.

Kein Neuerer hat aber auch die Symbolik aller Dichtung so rein und tief erfaßt wie er.

Erst der dynamische Pantheismus als Weltanschauung gab dazu die Möglichkeit. Goethes Rückkehr aus Leipzig bedeutet den Bruch mit dem rationalistischen Materialismus der Aufklärung. Wo dieser nur die feste materielle Gestalt in der Wirklichkeit und den klaren Verstandesbegriff in der geistigen Welt gekannt hatte, da löste sich nun Goethen diese materielle und begriffliche Starrheit in Leben und Gefühl. Sturm und Drang der eigenen Brust, qualvoll gepreßt in dem Schnürleib des materialistischen Rationalismus von Leipzig, machte sich Luft und den Weg weiteten ihm die Verachtung aller Formstarrheit, wie er sie bei der „Schönen Seele" fand, das Bekenntnis der Renaissancephilosophie (Theophrastus, Giordano Bruno) zur magischen Gotteskraft in der Welt und Herders Pantheismus: „Was wir von Natur sehen, ist Kraft, die Kraft verschlingt." In Shakespeare erlebte er das Schaffen des Genies als Gotteskraft im irdischen Stoffe, und das Straßburger Münster offenbarte ihm das Geheimnis der Form. Nun wußte er: das Bild des Dichters ist nicht genau geeichtes Gefäß für einen Verstandesbegriff, wie die teleologische Poetik der Aufklärung gelehrt hatte, sondern Un-

endliches als Schaffensdrang hat Leben gewonnen in der endlichen Gestalt. Der Erdgeist schafft am sausenden Webstuhl der Zeit und wirkt der Gottheit lebendiges Kleid. Nun schmelzen alle Grenzen und Konturen weg. Nun ist auch für ihn keine Trennung mehr in einzelne Geistesvermögen, Verstand, Gefühl, Wille. . . .:

Wer darf ihn nennen,
Und wer bekennen:
Ich glaub' ihn?

Nun ist nur noch die eine Geistes- und Gotteskraft, die er, im Trotz gegen den früher alleinherrschenden Verstand, Gefühl nennt: „Gefühl ist alles; Name ist Schall und Rauch." Heißt das nicht schon: „Alles Vergängliche Ist nur ein Gleichnis", nur mit der stürmischeren Sprache des Jünglings ausgedrückt?

Dieses Wirken der grenzenlosen Gotteskraft, die er in eigenen Adern drängen fühlt, im geschaffenen Bilde darzustellen, ist nun des Dichters Ziel. Darum geht er vom Erlebnis aus, weil sich ihm darin diese Geisteskraft im lebendigen Geschehen geoffenbart hat. So kommt, gegenüber dem Umzirkelten, Starren, Begrifflichen des Dichtwerkes des Rationalismus das Freie, Plastische, Gefühlsmächtige in seine Gestalten. Sie stehen nicht mehr, wie die Lessings, wie marmorne Götterstatuen auf verzierten Postamenten über dem lebendigen Volke, sie wandeln als lebendige Götter unter den Menschen, sie freuen sich und leiden mit ihnen, wie ihresgleichen, und sind doch nicht ihresgleichen; denn sie gehören, als Geisterwesen, einem höheren Reiche an. Proteus sind sie alle: jetzt eine Schildkröte, und im Nu ein Mensch. Sein erscheint in ihnen als Werden, Geist als Gestalt, Ewiges als Vergängliches. Sie sind klar und fest und zerfließen doch dem, der sie halten will, unter den Fingern in leichte Nebel. Sie leben unschuldig und unbekümmert, ihres bloßen Daseins sich freuend, mit ihrer reinen und vollen Wohlgestalt den harmlosen

Beschauer beglückend, und dann wieder rätselhaft aus dunkeln Augen ihn anstaunend.

So dankt Goethe der pantheistischen Inbrunst, dem Sich-Eins-Fühlen des Ich mit dem schaffenden Weltgrunde, die Lösung und Vertiefung des Symbolgehaltes aller Dichtung, das Wiedererlebnis der alten mythischen Symbolik des Volksglaubens. Es ist darum kein Zufall, daß er in der Zeit, da er dieses neue Erlebnis in sich allgewaltig drängen fühlte, zu den alten Gestalten des Mythos zurückgriff: Zeus, Apollon, Deukalion, Ganymed, Prometheus, Faust, und sie in Hymnen und Dramen aus dem Schattendasein des bloß wissenschaftlich Begrifflichen zu neuem Leben wiedererstehen ließ, indem er sie mit seinem Blute tränkte. Wer die ganze Bedeutung dieser neuen Symbolik erfassen will, vergleiche diese Gestalten mit den Grazien und Amoretten der früheren Rokokolyrik. Diese sind Porzellanstatuetten, Modenippesfigürchen, zierlich, aber ohne Tiefe, bloße Namen von Begriffen; jene mythischen Gestalten aber in „Prometheus", „Ganymed", „Wanderers Sturmlied", „Faust" sind voll Dämmerung und Geheimnis, weit und tief wie der lebendige Kosmos.

Aber auch das vergängliche Leben der Geschichte und der Gegenwart wird ihm nun zum Gleichnis, und ihre dichterische Darstellung erhält, indem auch hier die zeitliche Gestalt das Symbol des Ewig-Göttlichen wird, neue Tiefe und neue Ausdruckskraft. Götz von Berlichingen ist ihm nun nicht mehr der fränkische Raubritter, der von 1480 bis 1562 lebte und, nicht immer reinlich und sympathisch, in die Raufereien und Fehden der wilden Zeit verwickelt war, sondern seine Gestalt, ihr irdisch-zeitliches Kämpfen und Leiden, wird ihm nun Sinnbild des überzeitlich-geistigen, gesetzmäßigen Verhältnisses zwischen kämpfender Naturkraft und geschichtlicher Form, Gefühl und Verstand. Darum ist es auch nicht sensationslüsterne Taktlosigkeit des Literaten, sondern die sichere Kühnheit des Genies, wenn er in Werther und Lotte und Clavigo Per-

sonen seiner Zeit, ja seiner Umgebung zu gestalten scheint; denn er weiß, es sind in Wahrheit nicht jene bekannten Personen — „Name ist Schall und Rauch" —, sondern neue Wesen — Symbole.

Durchaus und immer sicherer strebt er nach dem Symbolischen. Nicht nur Personen, auch Tiere, Pflanzen, „tote" Dinge, Orte, Vorgänge des Naturreiches usw. werden transparent und lassen durch die Konturen und Flächen ihrer sinnlichen Gestalt die unendliche Weite geistiger Beziehungen durchscheinen. Ist nicht im „Werther" schon alles Sichtbare und alles Geschehen Bild des einen Unsichtbaren, Offenbarung der Tragik des Gefühls? Sind nicht die Parallelhandlungen Spiegelungen des einen Symbols? Ist nicht die Natur im Wandel der Jahreszeiten äußeres Bild des inneren Geschehens: der Frühling Symbol des Gefühlsausbruchs, der Sommer der Gefühlshitze, der Herbst der Entsagung, der Winter des Todes (wobei ein genialer Kunstgriff des Dichters die tatsächlichen zwei Jahre uns nur als eines erleben läßt)? Oder man denke an die symbolische Tiefe von Werthers Lieblingsplätzchen: Erst eine weite Aussicht zwischen Kastanienbäumen; dann schließen einen hohe Buchenwände ein, durch ein daran stoßendes Boskett wird die Allee immer düsterer, „bis zuletzt alles sich in ein geschlossenes Plätzchen endigt, das alle Schauer der Einsamkeit umschweben". Verläuft nicht Werthers Leben genau so? Endlich die Metaphorik: Werther erzählt von edlen Pferden, „die, wenn sie schrecklich erhitzt und aufgejagt sind, sich selbst aus Instinkt eine Ader aufbeißen, um sich zum Atem zu helfen. So ist mir's oft, ich möchte mir eine Ader öffnen, die mir die ewige Freiheit schaffte". Oder er erinnert sich an das Märchen vom Magnetenberg: „Die Schiffe, die zu nahe kamen, wurden auf einmal alles Eisenwerks beraubt, die Nägel flogen dem Berge zu, und die armen Elenden scheiterten zwischen den übereinanderstürzenden Brettern."

So ist die Symbolik ihrer Bedeutung nach schon tief

und klar in Goethes Jugendschaffen ausgeprägt, und seine Entwicklung bringt nur Ausbau und Entfaltung zum bewußt Gesetzmäßigen. Was im „Werther" erst angedeutet ist, jenes Einbezogensein alles gestalteten Daseins und Geschehens in die Idee des All-Einen, das enthalten die „Wahlverwandtschaften" als sinnvolle Gesetzmäßigkeit rätselhaften Gotteswebens in Natur und Seele. Was als magnetisch-chemisches Gesetz der Affinität in der Vereinigung und Scheidung der physischen Stoffe erscheint, das wirkt in den Beziehungen der Menschen als Liebe. Alles Sein und Leben ist in diesen geheimnisvollen Zusammenhang magnetischer Kräfte einbezogen: das Kelchglas mit den Initialen EO, aus dem der Geselle bei der Grundsteinlegung trinkt, die Handschrift Ottiliens, die sich der Eduards angleicht, das Steinkohlenlager, das durch den Kontakt mit Ottiliens Seele ihr Kopfschmerzen verursacht. Das kunstvoll angelegte und ausgebaute Landgut Eduards, das im Laufe des Romans vor uns ersteht, ist das zusammenfassende optische Symbol dieser gesetzmäßigen Zusammenhänge, der meisterhafte Bau des Romanes, der mit wundervoller Verschlingung eins ins andere organisch wirkend zeigt, ihr künstlerisches Ebenbild.

In „Wilhelm Meisters Lehrjahren" strömen vor allem die beiden Gestalten Mignon und der alte Harfner eine tiefsinnige Symbolik aus. Goethes Schicksalsgefühl stellen sie dar, das Verhältnis des einzelnen Ich zum Großen, Wunderbaren, Übersinnlichen, das uns umgibt, Religiosität. Beide schweben in einem Dunstkreis des Geheimnisvollen. Aber nun wirkt das Schicksalsgefühl polar: es ist einerseits ein sehnsüchtiges Ausschauen, Hoffen, Begehren, Streben des Menschen, der geistig sich Gott gleich fühlt, nach etwas Hohem, Schönem, dem verlorenen Paradiese: Mignon; es ist anderseits ein einsames Sich-in-sich-selbst-Zusammenziehen und Absondern von den andern aus dem Gefühl der beschränkten Kleinheit, die als Schuld getragen wird, ein angstvolles und hilfloses Bangen vor

dem Übergewaltigen, Mitleidlos-Großen und Grausamen des Allgeschehens: der alte Harfner. Beide Gefühle wirken ineinander und weben zusammen als die Zweieinheit jenes ehrfürchtigen Schauderns, das den Menschen angesichts des offenen Himmels ergreift. Es ist die dem Rationalismus der Aufklärung durch den Abbé entgegenwirkende Stimmung, mit der uns der Roman entläßt.

So waltet diese Symbolik der pantheistischen Weltvergottung und All-Einheitsstimmung in Goethes ganzem Schaffen, in den Gedichten des „Diwans", wenn er sich mit Hafis identifiziert und in der zweigespaltenen Einheit des Gingo-Bilobablattes das Zeichen seines Liebesbundes sieht, in den Balladen, wie dem „Zauberlehrling", der „Braut von Korinth", dem „Faust". Gewiß nicht überall gleich und vor allem nicht starr, sondern, wie das bei allem Lebendigen ist, in Entwicklung und Abstufung. Es gibt Fälle, wo das Bild sich vordrängt („Der König von Thule"), andere, wo der Gedanke mächtiger ist („Wiederfinden" im Buch Suleika des „Diwans"); Fälle, wo der Gedanke begrifflich klar formuliert wird (z. B. in der Schlußmoral des „Getreuen Eckart"), andere, wo das Bild in einem weiten Dunstkreise des Gefühlsmäßigen verschwimmt („Marienbader Elegie"). So trägt jede Gestalt Unendlichkeit in sich, jede Grenze offenbart Grenzenlosigkeit, und es gilt durchaus und überall, was Goethe im „Diwan" von der Geliebten singt:

> In tausend Formen magst du dich verstecken,
> Doch, Allerliebste, gleich erkenn' ich dich;
> Du magst mit Zauberschleiern dich bedecken,
> Allgegenwärt'ge, gleich erkenn' ich dich.

Zu dieser Symbolik Goethes verhält sich die Symbolik der Romantiker wie Kunstlehre zu Kunst, Erkenntnis und Ausübung zu Ahnung und Schaffen. Die Sehnsucht des gestaltbefangenen Einzelichs nach dem Unendlichen, die den Grundzug der romantischen Weltstimmung ausmacht, mußte jenes Geschlecht zu einer prägnanten und

gesteigerten Symbolik in der Betrachtung alles Geschehens im physischen und geistigen Leben führen. Es ist naturphilosophische Symbolik, wenn Schelling z. B. in dem Buch von der Weltseele (1798) den Organismusbegriff entwickelt und es ausspricht: „Es ist kein Teil einer Organisation individuell, als insofern in ihm das Ganze der Organisation erkennbar und gleichsam ausgedrückt ist. Das Ganze besteht aber selbst nur in der Einheit des Lebensprozesses. Es muß also in jeder Organisation die höchste Einheit des Lebensprozesses in Ansehung des Ganzen und zugleich die höchste Individualität des Lebensprozesses in Ansehung des einzelnen Organs herrschen. Beides aber läßt sich nicht vereinigen, als wenn man annimmt, daß ein und derselbe Lebensprozeß in jedem einzelnen Wesen sich ins Unendliche individualisiert." Es ist ästhetische Symbolik, wenn Friedrich Schlegel in den „Ideen" nur denjenigen als einen Künstler bezeichnet, der „eine originelle Ansicht des Unendlichen hat", und in den Athenäumsfragmenten die romantische Poesie eine progressive Universalpoesie nennt: „Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren, sei ihr Eins und Alles, und doch kann auch sie am meisten frei zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion [ein Schleiermacherscher Begriff] in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen." A. W. Schlegel definierte später einfacher und verständlicher: „Das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen." Das Unendliche kann nur in Bildern und Zeichen auf die Oberfläche, zur Erscheinung gebracht werden. „Die unpoetische Ansicht der Dinge ist die, welche mit den Wahrnehmungen der Sinne und den Bestimmungen des Verstandes alles an ihnen für abgetan hält; die poetische, welche sie immerfort deutet und eine figürliche

Unerschöpflichkeit in ihnen sieht. (Kant spricht einmal von der Chifferschrift, wodurch die Natur in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht.) Dadurch wird erst alles für uns lebendig. Dichten ... ist nichts andres als ein ewiges Symbolisieren: wir suchen entweder für etwas Geistiges eine äußere Hülle, oder wir beziehen ein Äußres auf ein unsichtbares Innres." Es ist endlich poetische Symbolik, wenn Novalis im „Ofterdingen" in sinnvollen Gestalten die Dichterwerdung darstellt.

Verhängnisvoll für das Wirken des Symbolbegriffes in der Romantik aber war es, daß durch die starke Einbeziehung des philosophischen Gedankens ins Weben der Phantasie die bewußte Reflexion der Nährboden des geistigen Gehaltes des Symbols wurde. Nun zersetzte sich, was bei Goethe unmittelbares Alleinheitsgefühl war, in logisch-philosophische Begrifflichkeit. Symbolik in dieser intellektuellen Form ist Friedrich Schlegels romantische Ironie und romantischer Witz. „Die Philosophie", bestimmt er, „ist die eigentliche Heimat der Ironie, welche man logische Schönheit definieren möchte" ... „Witz ist Explosion von gebundenem Geist." Denn was bedeuten diese Begriffe anders, als daß sich Dichter und Leser nicht der sinnlichen Einzelgestalt gefangen geben sollen (wie es der Naturalismus meint), sondern daß sie auch imstande sein sollen, ihre Grenzen jederzeit aufzuheben durch das Bewußtsein des allgemeinen Geistes, der die Gestalt spielend geschaffen hat, und der sie darum auch wieder zerstören kann. Wie sehr dies aber Zersetzung des Intellektualisten war, gegenüber dem All-Einheitsgefühl in Goethes Symbolik, lehrt Schlegels Definition der sokratischen Ironie. Diese enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung. Sie ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig...

sie ist „stete Selbstparodie". Man sieht: der dynamisch-organische Begriff der Goetheschen Polarität hat sich bei dem Epigonen und Theoretiker in eine begriffliche Antithese verwandelt, deren logisches Wesen nicht dadurch aufgehoben wird, daß es (logisch) verneint wird.

So wird die Symbolik in der romantischen Dichtung zur Symbolistik oder zum Symbolismus, zu einer Überspannung des Allgemeinen, Geistig-Beziehungsvollen vor der Gestalt, dem Individuell-Bildhaften. Von der Allegorie ist sie theoretisch scharf zu trennen. Gemeinsam ist beiden das Mißverhältnis zwischen Bild und Sinn, das Überwiegen des Sinnes als Rätsel, das gelöst sein will. Aber das Wesen der Allegorie ist Verstandesbegrifflichkeit des Inhaltes, Flachbodigkeit; menschlich-diesseitige Moralität spricht sich in ihr aus, und die Lösung des Rätsels kann in eindeutiger Antwort gegeben werden („die Frau mit verbundenen Augen und Schwert und Wage bedeutet die Gerechtigkeit"). Dagegen ist das Wesen der Symbolistik Vernunftgeistigkeit: Boden und Wände des Gefäßes sind wankende und fließende Nebelhüllen. Philosophie, Metaphysik spricht sich in ihr aus; der Geist bleibt nicht am festen Grund der Erde haften, sondern langt weit aus ins unendliche All. Das symbolistische Bild hat daher keine klar und einfach ausdrückbare Bedeutung, man kann nur versuchen, es zu deuten. Da aber für die Deutung das vom Dichter gegebene Bild zu wenig sichere Anhaltspunkte schafft, so muß ein wesentlicher Teil derselben aus anderweitigen Äußerungen des Dichters und aus dem eigenen Erleben des Deutenden geschöpft werden; daher die Unsicherheit und Vielstimmigkeit solcher Deutungen, die niemals die eine, endgültige Lösung bringen, ewig Versuche bleiben werden. Das Märchen des Klingsohr im „Ofterdingen", das Märchen von Hyacinth und Rosenblütchen in den „Lehrlingen zu Sais" sind voll dieser Symbolistik, und die Werke Tiecks sind ihr vielzertretener Tummelplatz.

Es ist die geschichtliche Aufgabe des jugendlichen Realismus gewesen, gegenüber dieser Hypertrophie des Philosophischen in der Dichtung das Gleichgewicht zwischen Bild und Sinn wiederherzustellen. Er tat das auf einer neuen Stufe des Denkens: der diesseitig-materialistischen. Bei Gottfried Keller ist diese Form der Symbolik am reichsten und tiefsten ausgebildet.

Sein Weltanschauungserlebnis, das oben S. 70ff. geschildert worden ist, führte ihn zur Verneinung des Geistes als Immanenz der Idee in der Welt, zur inbrünstigen Verehrung der Natur als Sinnenwirklichkeit. Aber er hütete sich wohl, die Sackgasse des späteren Naturalismus zu betreten und den Geist als schaffende und sittliche Kraft im Menschen zu leugnen. Die ganze Wandlung war die, daß er wie sein Lehrer Feuerbach, der Hegelschüler, als ehrlicher Realist den Menschengeist an die Stelle des kosmischen Geistes setzte und es nun unternahm, die bunte Menge der Gestalten nach eigenem Denken zu deuten, was im Grunde auch die früheren Pantheisten getan hatten. Eine Gefahr freilich tat sich hier auf: die Versuchung eines flachen Rationalismus. Die realistische Dichtung ist ihr später erlegen. Keller aber bewahrte seine Genialität davor. Sie löste sein Denken von der nüchternen Moralität und den utilitaristischen Verstandesbegriffen des bürgerlichen Alltags und knüpfte es, ob er es auch leugnete, an den Kosmos an. Denn was ist jene von ihm inbrünstig verehrte Natur anderes als der materialistische Name für das mystische Etwas, das man früher Welt oder All genannt hatte, was sein Lebensglaube anderes als Religion, was seine an dem Naturgeschehen orientierte Ethik in der Wirkung anderes als die Vorstellung der alten Hegelschen Idee als sittlicher Ordnung der Welt? Wir sehen das alles heute, angesichts der Entgottung und Entgeistung der Menschheit durch den folgerichtigen Materialismus, aus der Distanz viel klarer und reiner, als Keller und seine Zeit es zu sehen vermochten. Es scheint uns heute, wenn wir

an die Wirkung im dichterischen Schaffen denken (worauf es hier ankommt), nicht so wesentlich, ob der Dichter, wie Goethe und die Romantiker, an die Immanenz glaubte und seine Ideen als Ideen des Weltgeistes ausgab, oder ob er, wie Keller, die Immanenz leugnete und sich zum irdisch-menschlichen Ursprung des Geistigen bekannte. Die Hauptsache ist, ob er Ideen hat und das irdische Geschehen als ihr gesetzmäßiges Auswirken zu deuten weiß.

Daß diese Ideen im Werke als Schatten in Nebelgewändern schwebten, wie sie es in der Romantik mehr und mehr getan, oder als Begriffsskelette klapperten, wie in den Werken Immermanns und der Jungdeutschen, davor bewahrte Keller seine Naturinbrunst. Sie schenkte ihnen Blut, Leib, atmende Fülle, farbige Sinnlichkeit, und so entstand eine Symbolik, die, trotz der theoretischen Verschiedenheit der Weltanschauungen, in ihrer künstlerischen Bedeutung derjenigen Goethes völlig gleichkommt: das Bild ist auch bei Keller zugleich körperhaft und durchscheinend, zugleich Gestalt und Geist. Daher die Tiefenwirkung, die im „Grünen Heinrich" Gestalten wie Anna und Judith besitzen als Symbole des Ideal-Geistigen und des Sinnlich-Wirklichen im Menschen, daher das Beziehungsreiche, Lebendig-Dynamische der Raumvorstellungen: man denke z. B. an die Bedeutung des verwahrlosten Zwischenackers und des Steinwalls in „Romeo und Julia auf dem Dorfe", an die Heidenstube und den Gottestisch im „Grünen Heinrich". Auch bei Keller waltet, wie bei Goethe, durch das ganze weite Reich der organischen und unorganischen Natur eine Gesetzmäßigkeit und Einheit des geistigen Schauens, das darum nicht ärmer wird, weil es ein menschliches ist. Man vergegenwärtige sich die Bedeutung der Wolfhartsgeeren-Eiche im „Verlorenen Lachen" (II. Kapitel) als Symbol der bodengewachsenen geschichtlichen Gestalt des Volkes, die einer neuen weichen muß, oder fühle in der Schilderung des ersten Eingriffs von Heinrich in sein Schatzkästchen und dem Klang der Silberstücke

die Macht des Gewissens: „Ich öffnete es zur Hälfte und nahm unbesehen ein großes Geldstück heraus, das zuoberst lag; die anderen rückten alle ein klein wenig von der Stelle und machten ein leises Silbergeräusch, in dessen klangvoller Reinheit jedoch eine gewisse Gewalt ertönte, die mich schaudern machte."

4. Die charakteristische oder psychologische Symbolik. Die weitere Entwicklung des Realismus zum konsequenten Materialismus und Positivismus löschte mehr und mehr die Ideenkraft des Dichters aus und machte ihn zum bloß beobachtenden Aufnahmeapparat der äußeren Wirklichkeit. Damit schwand die Beziehungsweite und -tiefe der Symbolik, die den Glauben an den Geist als das Unendliche voraussetzt. Der Begriff des Symbols wurde nun quantitativ begrenzt und in die Peripherie der einzelnen Gestalt eingeschlossen. Wo das Symbol bei Goethe, den Romantikern und Keller Unendliches und Allgemeines im Bild ausdrückt, die Gestalt des Faust den Menschen darstellt und die Heidenstube im „Grünen Heinrich" das Lockende und Verderbende des Sinnlichen schlechthin bedeutet, nicht nur des Sinnlichen in Heinrich und Anna, da drückt nun die Gestalt nur noch das seelische Leben des in ihr verkörperten Einzelmenschen aus. Das Symbol, sofern sich die Dichter noch seiner bedienen, hat die Rolle übernommen, Charakter-, Wesenseigenschaften oder Stufen der inneren Entwicklung bildhaft, optisch uns schauen zu lassen. Es ist aus der Sphäre des Ideellen in die des Psychologischen hinuntergestiegen.

So brauchen es Fontane und Storm. Man kennt jenes Bildchen des Chinesen in dem leeren Zimmer von Innstettens Haus in „Effi Briest" und die spukhafte Geschichte, die von ihm erzählt wird. Effis Denken heftet sich daran, ihre Bangnis in dem seltsamen, großen Hause, das Weben ihrer Phantasie während ihrer Einsamkeit — all das füllt das an sich harmlose Bildchen mit gespenstischem Leben, und so wird die Gestalt und das Schicksal des Chinesen

zum Symbol dessen, was sich in Effi selber vorbereitet: ihres Ehebruches. Aber nur ihres eigenen, einzelnen, nicht des Ehebruches als allgemein sozialer und sittlicher Erscheinung. Denn Fontane kennt ja keine Allgemeingültigkeit sittlichen Geschehens; jedes Wesen, jede Gesellschaftsschicht gibt sich das sittliche Gesetz selber.

Storm macht in dieser Weise gern die mimische Gebärde (im weitesten Sinne des Wortes) zum Symbol seelischen Wesens und Geschehens. So schildert er öfter die vom Mondlicht beschienene Frauenhand und deutet durch das Bild auf seelische Krankheit oder Schwäche, nahes Ende hin, z. B. in der Novelle „Auf dem Staatshof" in dem Bericht über das letzte Beisammensein von Marx und Anne Lene unmittelbar vor ihrem Tode: „Der Mond schien auf Anne Lenes kleine Hand, die ruhig in der meinen lag. Ich hatte nie das Mondlicht auf einer Mädchenhand gesehen, und mich überschlich jener Schauer, der aus dem Verlangen nach Erdenlust und dem schmerzlichen Gefühl ihrer Vergänglichkeit so wunderbar gemischt ist."

Wenn Storm die Natur in den Kreis des seelischen Lebens seiner Personen zieht, geschieht es nur uneigentlich, zur psychologischen Charakteristik, ohne kosmisch-lebendiges Ineinanderweben. So als rein mechanische Bewegung an einer Stelle in der Staatshofnovelle: Anne Lene wendet sich innerlich von ihrem rohen Verlobten ab, verschließt aber ihr tiefes Leid schweigend in sich. Einst besucht sie Marx, der Freund, und findet sie im Garten, wo eine kleine Baumschule angelegt ist. „Hier stand sie mit dem Rücken an einen jungen Apfelbaum gelehnt. Sie schien ganz einem innern Erlebnis zugewendet; denn ihre Augen starrten unbeweglich vor sich hin, und ihre kleinen Hände lagen fest geschlossen auf der Brust. Ich fragte sie: ‚Was ist denn dir begegnet, Anne Lene?' Aber sie sah nicht auf; sie ließ die Arme sinken und sagte: ‚Nichts, Marx; was sollte mir begegnet sein?' Zufällig aber hatte ich bemerkt, daß die Krone des kleinen Baumes wie von einem Pulsschlage

in gleichmäßigen Pausen erschüttert wurde, und es überkam mich eine Ahnung dessen, was hier geschehen sein könne; zugleich ein Reiz, Anne Lene fühlen zu lassen, daß sie mich nicht zu täuschen vermöge. Ich zeigte mit dem Finger in den Baum und sagte: ‚Sieh nur, wie dir das Herz klopft!'"

So fein das ist, künstlerisch gemessen, man darf sich doch nicht verhehlen, daß es nur äußere Form, Technik ist, und daß hier jenes tiefe und innige Ineinanderweben von Ich und All bei Goethe, von Mensch und Natur bei Keller zu einem bloßen Kunstgriff geworden ist: denn das Zittern des Baumes und das Leben der Mädchengestalt haben an sich nichts miteinander zu tun; der Baum bebt nicht aus brüderlichem Mitgefühl mit dem leidenden Menschen (wie Goethe sagt: „Und lehrst mich meine Brüder Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen!"), sondern infolge der äußeren, mechanischen Übertragung der Bewegung. Der Mensch bei Storm hat das kosmische Gefühl verloren, er ist einsamer Egoist geworden. Storm besitzt ja nicht einmal mehr ein lebendiges Staatsgefühl sowenig wie Fontane.

So lehrt auch die Geschichte der Symbolik die Vereinzelung, Verflachung und Erstarrung des Lebens mit dem Siege des Materialismus im 19. Jahrhundert.

ZWEITER ABSCHNITT

DIE ÄUSSERE FORM ODER DER STIL

I. ALLGEMEINES

Die bisherige Erörterung hat gezeigt, daß die hergebrachte Scheidung der Gesamtheit dichterischer Schöpfungen in Lyrik, Epik und Drama nicht etwas Willkürliches, Scholastisch-Konventionelles und Künstliches ist, wie vielfach behauptet wird, sondern aus der natürlichen Verschiedenheit der schaffenden Persönlichkeiten, ihrer Veranlagung, ihres Erlebens, der Möglichkeit der Stoffe hervor-

wächst und sich auch in der inneren Form kundgibt. Gewiß wird man in der Masse dichterischer Hervorbringungen nur wenige finden, in denen sich lyrische, epische oder dramatische Art sozusagen in Reinkultur darstellt; dem epischen Werk sind in der Regel lyrische und dramatische Elemente beigemischt, dem dramatischen epische und lyrische, dem lyrischen unter Umständen epische und dramatische. Diese Erfahrung aber stößt die Dreiteilung nicht um, die wir als Erkenntnis der drei wesentlichen Richtungen künstlerischen Ausdrucks des Erlebnisses durch die Sprache bezeichnen dürfen — als eine Gesetzmäßigkeit im dichterischen Schaffen.

Es ist nun noch zu zeigen, wie sich innerhalb dieser drei Richtungen das Erlebnis durch die äußere Form oder den Stil ausspricht (den Ausdruck Technik vermeide ich, weil er in eine materialistisch-mechanistische Schicht des Denkens führt). Hier nämlich, an dem Punkte des Stils, tritt nun die Scheidung der Schaffensmöglichkeiten und -wünsche ein. Wirkt die innere Form, z. B. als Symbolik, noch vielfach ohne Rücksicht auf die äußere Gestalt, so ist die äußere Form nun selber Gestalt; Gestalt aber heißt Individuation. Es gibt nicht eine Allgemeinheit äußerer Formen, sondern nur einen besonderen Stil der Lyrik, der Epik, des Dramas.

Welches ist nun, allgemein ausgesprochen, der Unterschied zwischen innerer und äußerer Form?

Die innere Form ist, so haben wir gesehen, durchaus vom Gedanken- und Stofferlebnis des Schaffenden bedingt: die Lebensstimmung, die im Werke herrscht, die innere Verknüpfung des Geschehens, das Wirken des Symbolischen — all das webt im Kunstwerk als Ausdruck des Ich und als Ergebnis seiner gedanklichen Auseinandersetzung mit der Welt, der Idee mit dem Stoffe. All das nun wirkt auch in die äußere Form hinein: eine idealistische Weltanschauung z. B. wird sich organisch nicht in einer impressionistischen Sprache ausdrücken, eine tragische Natur die Wort-

spiele des Komikers vermeiden. Aber die äußere Form ist außerdem — und das unterscheidet sie von der inneren — noch durch ein zweites Moment bedingt: durch die Wirkung oder, was dasselbe sagt, das Publikum. Künstlerisch formen heißt letzten Endes die Gesichte des Innern in äußere Bildhaftigkeit wandeln, Unsichtbares sichtbar allen Blicken ausstellen, Vorstellungen mitteilen, vortragen. Wer aber ein Werk vor einer tausendköpfigen Menge vortragen will, muß, wenn anders er damit wirken will, es anders bauen, als wer es nur für sich macht oder zwei oder drei Freunde; was zum Lesen bestimmt ist, muß anders sein, als was auf den lauten Vortrag rechnet. So hat auch das Publikum, als aufnehmender Empfänger eines Werkes, seine besonderen Gesetze und stellt seine Ansprüche an das Werk, die der Dichter bis zu einem gewissen Grade erfüllen muß. Er mag sich im Stoff und in der inneren Form ganz als eigener gebärden und darauf ausgehen, das Publikum zu sich zu zwingen; es wird ihm gelingen, wenn das Weltbild, das er darstellt, von persönlicher Bedeutung ist und lebendigen Wert besitzt. Wenn er aber, was er zu sagen hat, in einer Formsprache mitteilt, die ohne Wirkung bleibt, weil sie nicht verstanden wird, so ist der reichste Aufwand unnütz vertan.

Aber auch die Möglichkeit der Wirkung beim Publikum hängt wiederum von zwei Momenten ab: 1. einem allgemeinen, dem konventionellen Formbegriff, und 2. einem besonderen, der äußeren Situation beim Vortrage des Werkes. Mit beiden hat der Dichter in der äußeren Formgebung seines Werkes zu rechnen, beide wirken also auf sie ein.

1. Form, im besonderen äußere Form oder Stil, ist nicht nur eine individuelle Schöpfung des Dichters, sondern auch ein sozialer Begriff, das Ergebnis einer außerindividuellen geschichtlichen Entwicklung, und damit etwas Festes, Gesetzmäßiges, eine Konvention. Man verbindet mit den Wörtern Drama, Gedicht, Novelle, Roman usw., mit Be-

zeichnungen von Formteilen, wie Akt, Szene, Strophe, Vers, feste Begriffe, denen sich auch der Dichter zu unterwerfen hat. Es liegt in seinem Gutdünken, ob er ein Drama oder einen Roman schreiben will. Hat er das Werk aber geschrieben und legt er es dem Publikum vor, dann steht es ebenso in dessen Gutdünken, ob es das Werk als Roman oder als Drama anerkennen will, ob es dem Formbegriff entspreche, den die Wörter Roman oder Drama von jeher enthalten haben. Die Literaturgeschichte kennt Beispiele, daß Werke, die infolge der Neusüchtigkeit ihrer Verfasser althergebrachte Formgeleise in allzu kühner Weise verlassen haben, vielleicht die nächsten Freunde des Dichters eine Zeitlang verblüfften und von einem Klüngel als Sensation ausgeschrieen, von der Geschichte aber rasch vergessen wurden — man denke an die Jongleursprünge der Romantiker oder die Konstruktionen der Naturalisten Holz und Schlaf. Man darf nicht vergessen, auch künstlerische Formen sind nicht etwas künstlich Geschaffenes, sonders etwas lebendig Gewordenes. Der Dichter erkennt das an, wenn er sein Werk mit althergebrachten Bezeichnungen wie Roman, Drama, Novelle usw. benennt.

Damit wäre also die äußere Form ein von der Überlieferung, d. h. früheren Dichtern angefertigtes und geeichtes Gefäß, in das der Dichter, die Konvention ehrend, einfach den innerlich geformten Stoff als Inhalt hineinzugießen hätte? Es hat Dichter gegeben, die so geschaffen; aber es hat sich gezeigt, daß ihr Werk über eine epigonenhafte Bedeutung nicht hinausragte. Es gilt also, den Begriff des Stils als Konvention und Überlieferung richtig zu erfassen und sich vor mechanischer Starrheit zu hüten. Auch hier ist das Verhältnis des individuellen Formwillens des Dichters zu der Formkonvention des Publikums nur mit dem Wort organisch zu bezeichnen und als Analogie zum Naturwerden zu begreifen.

Auch im Leben der organischen Natur ist diese Wechselwirkung oder Polarität von allgemeiner Formidee und

individueller Gestalt. Jedes Wesen ist nicht nur Individuum, sondern besitzt als solches zugleich auch die Merkmale des Typus. Wenn eine Katze geboren wird, erkennt sie das allgemeine Urteil sofort als Katze; die Natur hat sich also, wie man es äußerlich ausdrücken könnte, von vornherein der Konvention gefügt; sie macht keine Sprünge. Und wenn die Katze wächst, so bestätigt sie immer mehr die Erwartung, die die Allgemeinvorstellung gegenüber einer Katze hat, bildet also den Typus Katze immer reiner in sich aus. Und tut das, indem sie zu gleicher Zeit sich als Einzelwesen immer voller, eigenartiger ausbildet.

Analog dürfte sich die Formwerdung im Dichtwerk gestalten. Auch hier wird, wenn ein lebendiges Werk entstehen soll, die äußere Form so, daß der Formwille des Dichters sich innerhalb der typischen Grenzen auslebt, die dem dichterischen Hervorbringen von der Natur gesetzt sind, das individuelle Werk schafft, indem die Forderung des Typus erfüllt wird. Fassen wir es so auf, so wird der Begriff konventionelle Form auf einmal etwas Organisches, Notwendiges, Lebenentstammtes, und man sieht ein, wie aus dem Trotz gegen einen notwendigen Formtypus, z. B. indem ein Dichter, wie Tieck, im „Oktavian", einen Roman in der äußeren Form des Dramas schreibt, so wenig etwas Lebendiges entstehen kann, wie wenn ein Kind mit einem Katzenkopf oder eine Katze mit acht Beinen geboren wird. Es ist das Kennzeichen der organischen Naturhaftigkeit, d. h. der Genialität eines Dichters, wenn er in seinem Werke den allgemeinen Gesetzen eines Formtypus die individuelle Gestalt verleiht.

2. Die äußere Form ist mitbedingt durch die besondere Situation beim Vortrage des Werkes. Dieses Moment hat selbstverständlich auch den Begriff der Form als Konvention schaffen helfen; immer, wenn ein Werk mit Rücksicht auf ein Publikum geschaffen und vor ihm vorgetragen wurde, übte die Zusammensetzung und Stimmung dieses Publikums einen Einfluß auf die äußere Form des Wer-

kes aus, und so bildeten sich im Laufe der Zeit aus der stets wiederholten Wechselwirkung von Dichter und Publikum Formkonventionen oder Formtypen aus. Aber dieses soziale Moment des Publikums, dieses Gesetz der Wirkung, macht sich bei jedem neuen Werke stets aufs neue geltend, und indem jeder Dichter bei jedem Werke damit zu rechnen hat, so wird dadurch veranlaßt, daß der Begriff Form als sozialer Typus als etwas Lebendiges empfunden wird, daß er nicht zur toten Konvention einer vergangenen Zeit erstarrt. Die äußere Form erscheint auch von diesem Gesichtspunkte aus als Polarität zweier Kräfte: der individuellen und der sozialen, als Resultante des Formwillens des Dichters und des psychologischen Gebotes der äußeren Situation. Die Wechselwirkung beider Kräfte bestimmt den lebendigen Kontur des Werkes.

Wir gewinnen mit dieser Feststellung ein wichtiges Moment für die Unterscheidung der lyrischen, epischen und dramatischen Dichtungsart. Das Ausschlaggebende für ihre Abgrenzung nach der äußeren Form.

II. DIE LYRISCHE WIRKUNGSFORM

Die seelische Art des lyrischen Charakters im Unterschied von dem epischen und dramatischen ist Hilflosigkeit gegenüber den Anforderungen des äußeren Lebens: alles Geschehen und Sein wird aufs Innere bezogen; ein reiches Gemüt lebt sich in Innerlichkeit aus. Dem Gedankenerlebnis des Lyrikers fehlt die entschiedene Stellungnahme im logischen Für und Wider der Ideen, wie sie dem Dramatiker und auch dem Epiker eigen ist, und der Stoff endlich ist für ihn nicht als Geschehen, d. h. Nach-Einander, Neben-Einander und Durch-Einander vorhanden; der Stoff des Lyrikers ist zeit- und raumlos und ohne strenge Kausalität.

Es geht aus all dem hervor, daß der Lyriker auch den Begriff des Publikums nicht kennt. Wohl gibt es lyrische Dichter, die im Hinblick auf ein bestimmtes Publikum

geschaffen haben, z. B. die politischen Tendenzdichter der vierziger Jahre. Aber was sie hervorgebracht, war, künstlerisch betrachtet, eine Mischung von Lyrik und politischer Rede, Rhetorik in Versen, ohne andauernde Wirkung. Und so beweist gerade die politische Lyrik, daß der echte Lyriker ohne Rücksicht auf ein Publikum schafft. Wie könnte er auch etwas ihm Gegenüberstehendes, Äußeres sehen oder gar darauf Rücksicht nehmen, wo doch sein Blick so ganz in das eigene Innere gerichtet ist? Er schaut in tiefem Selbstbesessensein, was in seiner Brust wogt und wallt, was ihn beglückt oder quält, und wenn es übermächtig in ihm anschwillt, drängt es sich nach außen, wird es Wort. Wo der Dichter dabei weilt, wer ihm zuhört, das ist ihm gleich; denn sein Selbstbesessensein ist so stark, daß alles Äußere von seiner Seele ausgeschlossen bleibt und er einsam sein kann mitten im Gewimmel des Marktes. Lieber aber sucht er die Einsamkeit auf: „Das Gebet gehört ins Kämmerlein" gilt auch für den in betende Selbstbetrachtung versunkenen Lyriker. Oder er singt sein Lied in den stillen Gründen des Waldes, unter den blauen Weiten des Himmels. Ob ihn jemand hört, kümmert ihn nicht; aber lieber ist ihm, wenn ihn niemand hört. Denn was er spricht, bezieht sich ja auch auf niemand Einzelnen, handelt nur von seinem Ich, aber freilich so, daß es sich zugleich an alle wendet.

Trägt er nun vor, was sein Inneres erfüllt, so achtet er nicht darauf, was er für Wirkung damit bei einem imaginären Publikum erziele, sondern nur darauf, daß der unendliche, wallende Stoff seines Innern fest umschlossen, in klarer Gestalt gegliedert hinaustrete und sich den andern vortrage; denn er, den die Grenzenlosigkeit seines Innenlebens bedrückt, der als Mensch sein Reichstes oft genug ziellos verströmt, weil er sich nicht klug zusammenfassen kann, er will wenigstens als Künstler das ziellose Verschweben seines Innern im Grenzenlosen vermeiden: das Formlose soll wenigstens als Form wirken.

Dieser Auffassung der äußeren Form in der Lyrik scheint gerade diejenige Form zu widersprechen, die man gerne als den lyrischen Ausdruck par excellence auffaßt: der Hymnus oder die sogenannten freien Rhythmen, wie sie Goethe Pindar nachahmend in die Dichtung eingeführt. Freies Fühlen scheint sich hier ohne feste Form vorzutragen, ein entfesselter Strom ohne Damm und Ufer dahinzubrausen.

Gewiß sind Goethes Hymnen als lyrische Form seines Sturms und Drangs der Ausdruck entfesselter Freiheit. Aber sie sind nicht ohne äußere Form, die den Stoff begrenzt, indem sie ihn in Gestalt umwandelt. Begrenzung des Grenzenlosen durch die Gestalt, Versinnlichung, Materialisierung des Gefühls ist es, wenn Goethe die Götter und Halbgötter der griechischen Mythologie herbeischleppt und zu Symbolen seines wühlenden Innern macht: Zeus, Ganymed, Deukalion, Phöbus, Apollon usw. Sie alle wirken formschaffend, optisch als Bilder und bewegend durch die Lebensatmosphäre, die sie umgibt.

Die Hymnen drängen aber auch sonst zum Bildhaften, d. h. zur optischen Geschlossenheit. Man denke an Ganymed! Oder sie drängen nach Handlung, man denke an „Wanderers Sturmlied" oder die „Harzreise im Winter".

Und endlich die Rhythmen! Sie sind nichts weniger als frei im Sinne von Losgebundenheit von jedem Gesetzmäßigen, sonst wären sie ja nicht mehr Rhythmus, sondern Prosa. Lauscht man der rhythmischen Sprache dieser Hymnen, so gewahrt man in jedem einen klaren und festen Grundrhythmus, der, in jedem Gedicht verschieden, durch die Idee bestimmt ist, durch das ganze Gedicht festgehalten wird und ihm einen bestimmten Charakter leiht. Wie verschieden ist die rhythmische Sprache in „Ganymed", „Prometheus", „Grenzen der Menschheit" usw.! Die Freiheit beginnt erst innerhalb dieses festen rhythmischen Gesetzes und ist nichts als Mißachtung des regelrechten Versmaßes. Goethe durfte sie sich gestatten, weil der Strom

des Gefühls, der aus diesen Gedichten braust, von so starkem innerem Rhythmus ist, daß sein mächtiges Wellenspiel die Gliederung durch das äußere Ausmaß ersetzt.

Man muß, um zu merken, wieviel Gestalt und begrenzende Form in Goethes Hymnen ist, nur einmal Hymnen von weniger leidenschaftlich fühlenden Dichtern, Nachahmern, ihnen an die Seite stellen, etwa Geibels Gedicht „An den Schlaf", dessen Anfang lautet:

Hoch vor allen
Gaben der Himmlischen
Sei mir gepriesen,
Du, der Seele
Labendes Wasser,
Gliederlösender
Heiliger Schlaf!

Man sieht: es ist ein bestimmtes Versmaß da, aber man empfindet seine Gesetzmäßigkeit nicht als notwendig aus dem Wesen des Schlafes hervorwachsend, wie in „Wanderers Sturmlied" der stürmisch beschwingte Rhythmus durch das besondere Erlebnis bedingt ist; es spricht sich kein starkes Fühlen mit zwingendem Rhythmus aus, und man sucht auch umsonst nach plastischer Bildhaftigkeit des Ausdrucks. Das Gedicht zeigt mit seiner Blässe und Zerflossenheit, seiner eigentlichen Formlosigkeit nur, wie gefährlich es für den nicht von starkem, innerem Leben durchwogten Lyriker ist, in dieser „freien" Form des Hymnus sein Gefühl auszusprechen.

So läßt gerade die Hymnenform begreifen, warum der Lyriker, um die Grenzenlosigkeit seines Stoffes zu überwinden, mehr als der Dramatiker und der Epiker nach fester und klarer äußerer Form strebt. Ihre Funktionen sind: A. Die Sprache als psychologisch-grammatische Funktion. B. Bildvorstellungen. C. Klangmittel, im besonderen Versmaß, Reim und strophische Gliederung.

A. Die Sprache als psychologisch-grammatische Funktion. Die Sprache an sich ist Begrenzung des unendlich Geistigen, das in ihr als Vorstellung kon-

kretisiert, als Beziehung von Vorstellungen begrifflich gefestigt erscheint. Wo sich im Innern unnennbare Gefühle, unbestimmte Gedanken bewegen, werden sie durch die Sprache benannt und ausgedrückt, d. h. in ihrem Wesen und Wirken bestimmt, geklärt, aus der Innen- in die Außenwelt gerückt, verkörperlicht. Das Innerste ihres Wesens, das an die fühlende und denkende Persönlichkeit gebunden ist, wird ihnen so abgestreift. Sprache ist Veräußerlichung. Wenn ich sage Haus, so kann ich den Erlebnis- und Kindheitsduft, der an diesem Worte für mich hängt, nicht dem andern mitteilen. Das ist der Preis, der für den Vermittlungsdienst der Sprache von Person zu Person bezahlt werden muß.

Nun hat die Sprache der Lyrik die Aufgabe, bewegte Innerlichkeit künstlerisch auszudrücken. Wie kann sie das, da sie ihrem Wesen nach Veräußerlichung ist und das lebendig Flutende als erstarrter Begriff in ihr erscheint?

Sie muß offenbar soviel als möglich auf alles verzichten, was veräußerlichend in ihr wirkt. Sie darf das, weil sie ja nicht die Aufgabe hat, einem bestimmten Publikum etwas Bestimmtes mitzuteilen, Individuelles klarzumachen. Dabei aber darf sie auch nicht die Hauptkraft des künstlerischen Ausdrucks, die Gefühlsanschauung, einbüßen. Das Allgemein-Geistige soll als Gefühl, und nicht als Gedanke oder gar Begriff durch sie ausgedrückt werden.

1. Ihr seelischer Grundcharakter ist also Abstraktheit, Verallgemeinerung, Typisierung. Wo sie Gegenstände nennt, entmaterialisiert sie sie, entrückt sie sie aus dem Bereich sinnlicher Wahrnehmungen und konkreter Gegenständlichkeit. Sie bringt nicht Einzelvorstellungen, sondern Gattungsvorstellungen und meidet jede Individualisierung durch bestimmte Beiwörter, Attribute, umständliche adverbiale Beisätze usw. So sagt Goethe im „Mailied“: „die Sonne“ nicht. etwa: „die warme, goldene Sonne“. Er sagt: „Es dringen Blüten Aus jedem Zweig.“ Oder Eichendorff: „O Täler weit, o Höhen, O schöner,

grüner Wald." (Die Beiwörter enthalten ganz allgemeine Vorstellungen.) Oder das Volkslied: „Der König, Ein Ritter, Ein Mägdlein" usw.

Der Realismus und Naturalismus, oder gar der Impressionismus, indem sie auch in der lyrischen Sprache individuelle Bestimmtheit der Vorstellungen forderten, zerstörten in Wahrheit ihr innerstes Wesen, indem sie die Seele aus ihrer dunklen Höhle ins Äußere der gegenständlich-materiellen Welt hinauslockten. Man prüfe sich einmal, ob man bei den folgenden „Versen" von Arno Holz (aus dem „Phantasus") etwas fühle, d. h. innerlich anschaue:

Als ich in Lumpen, bettelnd, unerkannt,
unter meinem hungernden, darbenden, bübisch betrogenen Volk
elend durch die Gassen irrte,
als ich verhöhnt,
beschimpft und angespien,
harfend von meiner Herrlichkeit,
Morgen um Morgen, Tag um Tag, Abend für Abend,
singend in deinem glitzernden, bunten
säulenumwundenen, springbrunnenplätschernden, palmenüberwehten
Palasthof stand,
als ich verraten, verfolgt,
gehetzt . . . . .

Es bleibt alles intellektuell, im besten Fall äußerlich optisch (vgl. oben S. 212).

Allein wenn der lyrische Stil den Gegenstand der materiellen Welt und sein Wirken so zur Gattungsvorstellung vergeistigt, so darf er nun doch nicht als erstarrter Begriff erscheinen. Er muß Leben bleiben, wenn auch innerliches Leben, er muß Gefühlsatmosphäre ausatmen. Das erreicht der Dichter — innerhalb des Bezirkes der äußeren Form — durch die verschiedensten Mittel: Rhythmus, Klangfarbe, wenige, aber gefühlsbetonte Beiwörter: „o schöner, grüner Wald"; Ausrufe: „Wie herrlich leuchtet mir die Natur!" u. dgl.

2. Die Zeit der lyrischen Sprache ist, der Zeitlosigkeit des Stoffes entsprechend, das Präsens und nur das Prä-

sens. Im lyrischen Stil hat die strenge consecutio temporum keinen Platz und kein Recht. Es sollen Zustände, kein Fortschritt mit gestern, heut und morgen dargestellt werden. So sagt Goethe im „Mailied“: Wie herrlich leuchtet; Wie glänzt; Es dringen usw. Hölderlin: Ihr atmet droben im Licht. Heine: Du bist wie eine Blume.

Es ist das Zeichen von Stilunsicherheit und Zersetzung der Lyrik, wenn Lenau in seinen „Reiseblättern“ lyrische Momentbilder im Imperfekt gibt. z. B.:

Die Lerche.

Froh summte nach der süßen Beute
Die Biene hin am Wiesensteg;
Die Lerche aus den Lüften streute
Mir ihre Lieder auf den Weg.

Das ist nicht mehr reine Lyrik, sondern lyrisch geformte Journalistik. Das mächtig gesteigerte Verkehrsleben des 19. Jahrhunderts hat dadurch seinen Einzug in die Lyrik gehalten. Diese Momentbilder wirken denn auch nur geistreich, nicht gefühlsmäßig.

Lyrischer Zeitungsstil übelster Art endlich ist es, wenn Arno Holz in dem strophenreichen Gedichte „Berliner Frühling“ bekennt:

O lang ist's her, daß mir's im Hirne blitzte;
Im Winterschnee erfror die Phantasie.

3. Daher verzichtet die lyrische Sprache in der Regel auch auf alle syntaktischen Ausdrucksmittel logischer Gliederung. Am häufigsten findet sich diese noch in der kunstvollen Ode, z. B. bei Klopstock. In den einfacheren Formen aber ist der durchgehende Satzbau die Beiordnung von Hauptsätzen, nicht Unterordnung; Satzverbindung, nicht Satzgefüge. Z. B. Eichendorff:

Frühmorgens durch die Klüfte
Wir blasen Viktoria!
Eine Lerche fährt in die Lüfte:
„Die Spielleut' sind schon da!“

Da dehnt ein Turm und reckt sich
Verschlafen im Morgengrau,
Wie aus dem Traume streckt sich
Der Strom durch die stille Au . . .

Höchstens daß einmal das Verhältnis einfachster Unterordnung etwa in Form eines attributiven, objektiven oder subjektiven Relativsatzes vorkommt. Eichendorff:

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
Den schickt er in die weite Welt.

Goethe:

Mußt mir meine Erde
Doch lassen stehn
Und meine Hütte, die du nicht gebaut,
Und meinen Herd,
Um dessen Glut
Du mich beneidest.

Auch ein einfacher abhängiger Aussagesatz kann noch lyrisch wirken. Z. B. Hebbel:

Gott weiß, wie tief der Meeresgrund,
Gott weiß, wie tief die Wunde ist.

Orts- und zeitbestimmende Adverbialsätze finden sich nicht selten. Goethe:

Wo du, Engel, bist, ist Lieb' und Güte,
Wo du bist, Natur.

Um Mitternacht, wenn die Menschen erst schlafen,
Dann scheinet uns der Mond,
Dann leuchtet uns der Stern;
Wir wandeln und singen
Und tanzen erst gern.

Eigentliche Periodisierung aber wirkt stets erkältend, wie das folgende Gedicht Hebbels zeigt:

Ewiger, der du in Tiefen wohnest
Die der jüngst geborene Gedanke,
Der, weil du allein Gedanken sendest,
Kaum den Weg von dir zu mir durchmessen,
Wenn er rückwärts blickt, mir schwindelnd nachmißt . . .

Darum ist auch jede Konjunktion, die eine ausgeprägte logische Beziehung ausdrückt, in der lyrischen Sprache ver-

pönt. Man empfindet es als stillos, wenn der dritte Vers des Hebbelschen Gedichtes „Gott weiß, wie tief der Meeresgrund" lautet:

Auf ewig schließ' ich drum den Mund.

Und der vierte:

Ich werde dadurch nicht gesund.

Das Gefühl als lyrischer Stoff, der aller Kausalität bar ist, bedarf kein Deshalb, Wenn und Aber. Daher ist das eigentlich lyrische Verbindungswort das vage, bloß aneinanderreihende Und. Man beachte einmal, wie Hölderlin die logisch verschiedensten Gedanken unbedenklich mit Und verknüpft und damit jede Logik aufhebt in „Rückkehr in die Heimat":

Und darum, daß sie dulden mit dir, mit dir
Sich freun, erziehst du, teures! die Deinen auch,
Und mahnst in Träumen, wenn sie ferne
Schweifen und irren, die Ungetreuen.

Und wenn im heißen Busen dem Jünglinge
Die eigenmächtgen Wünsche besänftiget
Und stille vor dem Schicksal sind . . .

Daher wirkt auch das „darum, daß" — im Gegensatz zu Hebbels „drum" und „dadurch" — in der intellektuell verschwommenen, völlig gefühlsmäßigen seelischen Atmosphäre dieser Ode nicht logisch aufdringlich.

B. Bildvorstellungen als Funktionen der äußeren Form. Die Gefühlsinnerlichkeit als Stoff der Lyrik entbehrt an sich der Anschauung, ist völlig abstrakt und entzieht sich der künstlerischen Darstellung. Ein hingehauchtes Ach!, ein ausgeschrienes Oh! kann ein Gefühl der Lust oder Unlust sehr stark ausdrücken. Es ist aber noch kein lyrisches Gedicht, weil es ohne begrenzende Form ist. So muß die Versinnlichung des rein Geistigen durch Gestaltillusion eintreten. Ein Mittel dazu ist die Bildvorstellung. Diese hat in der Lyrik durchaus uneigentliche, metaphorische Bedeutung: es schwebt immer ein „als ob" über

ihr. Wenn Goethe zum Beispiel in „Wanderers Nachtlied" ein Bild der einschlafenden Landschaft entwirft:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh.
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde —

so hat dieses Landschaftsbild keine Bedeutung für sich. Goethe entwirft es nicht, um uns als Tourist die Aussicht vom Gickelhahn zu schildern; er sagt uns ja auch gar nicht, daß es die Aussicht vom Gickelhahn ist, und sein Bild ist so allgemein gehalten, daß es auch die Aussicht von allen möglichen anderen Bergen darstellen könnte. Vielmehr zeigt der Schluß deutlich, wie das ganze Bild gemeint ist:

Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Es handelt sich um das Ruhebedürfnis der eigenen Seele des Dichters, dem Befriedigung verheißen wird durch den Ausblick auf die einschlafende Natur. Die Landschaft ist also nur ein Spiegelbild für die Seele.

Diese Bedeutung hat auch das Bild im engeren Sinne, die Vergleichung oder der metaphorische Ausdruck, auf dessen Symbolwert schon sprachliche Wendungen, z. B. gleich, wie, als wie usw. hinweisen. Wenn etwa Heine sagt:

Du bist wie eine Blume,

so läßt er nur flüchtig die Vorstellung einer Blume vor uns auftauchen, gleichsam wie hinter einem Schleiervorhang, als Bild für die Geliebte, die uns ja völlig unbekannt, rein abstrakt ist. Wir werden uns aber hüten, nun das Bild als Schilderung der Geliebten zu nehmen, es auszudenken, die Blütenblätter, den Stengel, die Stengelblätter usw. im einzelnen hinzuzudenken. Es ist als Wirklichkeitsgegenstand bedeutungslos, es soll nur als Bild wirken, das seinen Gefühlsinhalt aus dem Zusammenhang bekommt.

Die Wirkung solcher Gefühlsbilder hängt von der Art und Intensität der Erlebniskraft des Dichters ab. Es gibt originelle und abgegriffene Bilder, unmittelbar einschlagende, gefühlsmäßig erfaßte und geistreiche, intellektuell erfaßte. Originell und unmittelbar einschlagend ist die Bildvorstellung des drängenden Gemütes in Mörikes Gedicht „Im Frühling“:

Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen.

Abgegriffen Geibels Wendung (im „Minnelied“):

Sie [die Liebe] ist ihm Hort und sichrer Turm.

Mehr geistreich als unmittelbar einschlagend ist der Vergleich Goethes in einem Gedicht an Suleika:

O du mein Phosphor!

[wo man sich erst nachträglich bewußt wird, daß „Lichtbringer“ = Lucifer, Morgenstern gemeint ist.]

Überall aber ist die Formbegrenzung, die in der Bildvorstellung steckt, nicht als Hinstellen einer dauernden und festen Gestalt gedacht, sondern nur als flüchtige Andeutung einer Gestalt. Die Bildersprache hat etwas Traumhaftes, Aufzuckendes und Verschwebendes. Darum fährt Mörike, nach der Zeile:

Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen

in den folgenden fort:

Sehnend,
Sich dehnend
In Lieben und Hoffen.

Er gibt also das Bild sofort wieder preis. Und Goethe fügt der Metapher: „O du mein Phosphor“, noch die weiteren an:

meine Kerze,
Du meine Sonne, du mein Licht!

während: „Du mein Mondgesicht“ vorausgeht.

Hier taucht also nun die grundsätzliche Frage auf: Soll

die Anschauungssphäre des Bildes einheitlich und abgegrenzt sein oder darf Bilderhäufung stattfinden? Die Antwort lautet je nach der Weltanschauung und Stilrichtung des Dichters verschieden: eine pantheistisch-idealistische Weltanschauung, der alles Vergängliche nur Gleichnis und die sinnliche Gestalt nur Schein ist, ist geneigt, Bilder zu häufen, weil sie ihr nur Symbole für das Unsagbare des Gefühls sind, eine positivistisch-materialistische, für die die Gestalt der Sinnenwelt an sich Bedeutung hat, fordert klare Abgrenzung der Bilder, die sie rein optisch faßt. Die erstere Art ist die Art Goethes im „Diwan". Auch Rilke wendet sie an in folgendem Gedicht des „Stundenbuches", wo er das Grenzenlose des Gottesgefühls auszudrücken sucht:

Wie der Wächter in den Weingeländen
Seine Hütte hat und wacht,
Bin ich Hütte, Herr, in deinen Händen
Und bin Nacht, o Herr, von deiner Nacht.

Weinberg, Weide, alter Apfelgarten,
Acker, der kein Frühjahr überschlägt,
Feigenbaum, der auch im marmorharten
Grunde hundert Früchte trägt:

Duft geht aus aus deinen runden Zweigen.
Und du fragst nicht, ob ich wachsam sei;
Furchtlos, aufgelöst in Säften, steigen
Deine Tiefen still an mir vorbei.

Man fühlt, wie ein Bild ins andere verfließt und verweht, wie nirgends ein Verweilen auf einer klaren und festen Gestalt, als Körper eines Gedankens, da ist. Aber man bemerkt zugleich, wie alle Bilder, ob sie auch optisch voneinander verschieden sind, doch im Dunstkreis der gleichen Bedeutung oder des gleichen Lebensgefühls schweben und dadurch zusammengehalten werden. Dies ist hier bei Rilke, wie in den früher angeführten Bildern von Mörike und Goethe der Fall. Nicht aber in folgender Strophe von Herwegh („Gegen Rom"):

Der Boden, der von Honig troff,
Nur Tränen bringt er noch hervor,
Seit Heinrich in des Pfaffen Hof,
Ein Knecht im Büßerhemde, fror:
Sein Weihrauch ist ein Grabgeruch,
Das Eden wurde zur Sahara,
Und zu Italiens Leichentuch
Die farbenglühende Tiara.

Hier ist die Einheit auch des Gefühlsinhaltes der Bilder völlig preisgegeben. Ein vom Zorn aufgepeitschter Intellekt jagt durch alle Wissenskreise, schleppt Vorstellungen herbei, die nichts miteinander zu tun haben, und kettet sie für eine flüchtige Stunde, zur rhetorischen Wirkung des Gedichtes, zusammen.

Eine derartige intellektuelle Zersetzung der inneren Anschauung im lyrischen Stil der Epigonen der Romantik zwang den Realismus zur Forderung der Sparsamkeit der Bildersprache, zu optischer Klarheit und fester Abgrenzung der einzelnen Bilder. Bei G. Keller kann man den Prozeß deutlich verfolgen.

In seinen Gedichten von 1846 hatte er, im rhetorisch-intellektualistischen Bildstile Herweghs, gesungen:

Du deutsches Volk mit deinem Löwenzorn,
Wie du Vernichtung schwurst den argen Franken,
Hochschwanger gingst mit riesigen Gedanken,
Begeistert aus der Freiheit Feuer|born.

Also nicht weniger als sechs verschiedene Bildvorstellungen. Die Umarbeitung, die unter dem Einfluß einer bewußt realistischen Welt- und Kunstanschauung geschah, erstrebte Einheit des Bildes:

Du tapfres Volk in deinem Löwenzorn,
Wie kühn du schwingst dich über Zaun und Planken,
Voll Wut die Feinde greifst in deinen Flanken,
Begeistert aus der Freiheit Feuer|born.

Nun darf man sich freilich nicht verhehlen: dieser Sieg der intellektuell-optischen Forderung der organischen Bildeinheit bedeutet zugleich auch eine Veräußerlichung der

Lyrik, eine Verdrängung ihres eigentlichen Stiles. Er wäre nicht erfolgt, wenn die innere Gefühlskraft der Lyrik noch heiß genug gewesen wäre, ihren Dunstkreis um die Bilder zu breiten, so daß sie nicht als feste optische Bilder, sondern als Gefühlsanregungen durch das Bild empfunden würden. Diese Intensität des lyrischen Erlebnisses aber ging im 19. Jahrhundert mehr und mehr verloren, im gleichen Maße, wie der Materialismus die epische Begabung gedeihen ließ. Keller ist denn auch vor allem Epiker gewesen, und nur im Nebenberuf Lyriker.

Unter der Wirkung der positivistisch-materialistischen Denkrichtung entwickelt sich nun bei den Dichtern, die sich nicht damit begnügen, ihre Gedichte mit mehr oder weniger originellen Bildern zu „schmücken", wie die Epigonen der Klassik und Romantik, sondern die wesentliches, gesetzmäßiges Leben ihrer Zeit zum Ausdruck bringen, ein uneigentlicher oder indirekter lyrischer Stil: Innerlichkeit wird dargestellt unter der Maske eines szenisch geschlossenen Bildes oder eines epischen Geschehens.

Ein Beispiel für lyrische Form als geschlossenes Bild ist C. F. Meyers Gedicht „Zwei Segel" (es steht in der Abteilung „Liebe"):

Zwei Segel erhellend
Die tiefblaue Bucht!
Zwei Segel sich schwellend
Zu ruhiger Flucht!

Wie eins in den Winden
Sich wölbt und bewegt,
Wird auch das Empfinden
Des andern bewegt.

Begehrt eins zu hasten,
Das andre geht schnell,
Verlangt eins zu rasten,
Ruht auch sein Gesell.

Man denkt an eines der bekannten Bilder der „Barque du Léman". Ein Zustand ist im Gedicht ausgedrückt, dessen Inhalt auch ein entsprechendes Gemälde völlig ausschöpfen könnte. Aber man mache sich klar, die Absicht des Dichters (oder die Idee des Gedichtes) ist nicht ein Ge-

mälde dieser Barke, sondern eine lyrische Darstellung des Gefühls der Einheit zweier Liebenden.

Ein Beispiel für die lyrische Form als episches Geschehen ist desselben Dichters „Unruhige Nacht“:

Heut ward mir bis zum jungen Tag
Der Schlummer abgebrochen,
Im Herzen ging es Schlag auf Schlag
Mit Hämmern und mit Pochen,

Als trieb' sich eine Bubenschar
Wild um in beiden Kammern,
Gewährt hat, bis es Morgen war,
Das Klopfen und das Hammern.

Nun weist es sich bei Tagesschein,
Was drin geschafft die Rangen:
Sie haben mir im Herzensschrein
Dein Bildnis aufgehangen!

Auch hier ist nicht die Darstellung des Geschehens der eigentliche Zweck des Dichters, also der Stoff nicht ein epischer, sondern die Idee des Gedichtes ist das Erlebnis aufbrechender Liebe, und da der Dichter sein Gefühl, bei der kargen Sprödigkeit seiner lyrischen Natur, nicht direkt aussprechen kann, etwa wie Goethe im „Mailied“, so verkleidet er es in einen Vorgang.

C. Klangliche Elemente der äußeren Form: Gliederung durch Takt, Vers, Reim, Strophe. Mit ihnen erreicht der Lyriker eine formale Durchbildung seines Werkes bis ins einzelne Wort, ja die einzelne Silbe, den einzelnen Laut, wie sie keine andere Art des dichterischen Stiles besitzt.

Hier ist zunächst auf den Unterschied zwischen ursprünglich deutscher Formbildung und aus fremden Literaturen eingeführten Formen hinzuweisen. Es gibt Literaturen, die, wie die griechisch-römische und die romanischen, eine große Zahl fester Takt-, Vers- und Strophensysteme besitzen. So unterscheidet die griechisch-römische die Versfüße (Jambus, Trochäus usw.), reiht sie zu Versen, wie

Hexametern, Trimetern usw. aneinander und bildet durch kunstvolle Mischung komplizierte Strophensysteme, wie das Distichon, die sapphische, alkäische Strophe usw. Die Italiener haben die Ottaverime, Sizilianе, das Sonett ausgebildet, die Franzosen das Rondeau, das Madrigal, das Triolett, die Spanier die Dezime, die Glosse usw. In die deutsche Lyrik sind solche feste Formen aus dem Ausland schon im Mittelalter, vor allem aber dann seit dem 17. Jahrhundert eingedrungen: Klopstock hat den mächtigen Strom seines Gefühls in antike Strophen gebändigt, die Romantiker für ihre geistreichen Gedankenspiele romanische und orientalische Formen gewählt.

Gegenüber diesen konventionellen Formen mit ihrer festen Gesetzmäßigkeit des äußeren Baus, zum Teil auch der inneren Entwicklung, ist die äußere Formbildung in der deutschen Lyrik ursprünglich völlig individuell. Der deutsche Vers kennt keine streng gemessenen Versfüße mit regelrechtem Wechsel von Längen und Kürzen, sondern er zählt nur die stark betonten Silben und kann zwischen ihnen die schwächer betonten je nach Bedürfnis setzen oder ganz ausfallen lassen, wie z. B.:

Done kunde im niht gestríten daz stárké getwerc.

Der deutsche akzentuierende Vers bekommt so stark individualistisches Gepräge. Er hat die Möglichkeit, wenn er nur den Rhythmus als innere Form festhält, äußerlich die Vorstellungen und Vorstellungsgruppen nach der Gefühlsbewegung, die sie hervorrufen, im einzelnen zu charakterisieren.

Man mache sich einmal klar, wie durch ein festes, z. B. antikes Strophenmaß der Gefühlsgehalt der Vorstellungen von vornherein bestimmt ist und was für ungeheure Distanzen eintreten können zwischen dem Stoff, dem Vorstellungsinhalt, und der äußeren Form, wenn in einem Gedicht der Vorstellungsinhalt in seiner gedanklichen Schwere wechselt, dagegen die Strophenform die gleiche bleibt. In Klopstocks Ode „Der Eislauf" ist der Stoff in einer hoch-

tönenden asklepiadeischen Strophenform ausgedrückt. Ein wuchtiger Gedanke eröffnet sie:

Vergraben ist in ewige Nacht
Der Erfinder großer Name zu oft.
Was ihr Geist grübelnd entdeckt, nutzen wir;
Aber belohnt Ehre sie auch?

Hier ist die kunstvoll gegliederte, würdige Form dem bedeutenden Stoff völlig angemessen. Aber wie steht es nun mit folgender Strophe aus dem weiteren Verlauf des Gedichtes:

Wir haben doch zum Schmause genung
Von des Halmes Frucht? Und Freuden des Weins?
Winterluft reizt die Begier nach dem Mahl;
Flügel am Fuß reizen sie mehr.

Hier ist die Diskrepanz da. Der Vorstellungsinhalt sagt aus: Winterluft, besonders beim Schlittschuhlaufen, macht Hunger und Durst; haben wir Brot und Wein genug? Das ist eine höchst banale Feststellung, ein stark beschwingtes Gefühl wird ihr kaum entströmen. Und dennoch ist dieser Vorstellungsinhalt in der gleichen Strophenform ausgedrückt wie der bedeutende Gedanke des Anfanges! Man fühlt: der Rhythmus als die innere Form des Gefühls ist durch die äußere vergewaltigt. Dem Stoff ist, ohne Rücksicht auf die Formforderung seiner einzelnen Teile, ganz einfach eine äußere Form als Konfektionskleid übergeworfen.

Dagegen, wie fein individualisierend drückt das deutsche Versmaß des Knittelreims am Anfang des „Faust" die wechselnden Vorstellungen und die ihnen entströmenden Stimmungen aus: die Verzweiflung fruchtloser Forschung:

Habe nun ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn ...

Die Sehnsucht nach Gefühlserweichung des Intellekts:

O sähst du, voller Mondenschein,
Zum letztenmal auf meine Pein ...

Ach! könnt' ich doch auf Bergeshöhn
In deinem lieben Lichte gehn,
Um Bergeshöhle mit Geistern schweben . . .

Die Energie des raschen Entschlusses:

Flieh! Auf! Hinaus ins weite Land!

Das ist, geschichtlich und psychologisch, Lösung der strengen Regelmäßigkeit der als starr empfundenen Versform der Aufklärung, aber es ist nicht Auflösung der Form; jeder spürt das rhythmische Gesetz durch die Goetheschen Verse hindurch, die seelische Einheit, die der Mannigfaltigkeit der Teile entgegenwirkt und statt Zerfall Gliederung schafft. Aber dieses Gesetz wirkt doch zugleich organisch-lebendig, indem es auch den Teil als Einheit, als Individuum, gelten läßt. Es ist ein besonderer Reiz und die Ursache der Lebendigkeit in den Versen Mörikes, wie hier Gesetz und Freiheit durcheinanderspielen, wie er scheinbar in regelrechten Metren dichtet, die man nach Versfüßen skandieren kann, und wie die Sprache doch völlig ungebunden über die Versmaße hingleitet und die Wucht der Einzelvorstellung dem Generaltakt entgegenwirkt.

Das also ist das Gesetz der äußeren Form im deutschen Versmaß: Polarität von Mannigfaltigkeit und Einheit, scharfe Herausarbeitung der einzelnen Vorstellung und ihres Gefühlsinhaltes, aber indem sie zugleich als Glied eines Gesamtinhalts und einer höheren Stimmungseinheit empfunden wird. So versteht man, wie die deutsche Sprache keine festen konventionellen Formen aus sich gebildet hat, wie die romanischen und die griechische, wie die Dichter sich, wenn sie singen wollten, mit wechselnd-individuellen Zusammenstellungen von 3, 4, 5 und mehr Takten zu Versen und zwei oder mehr Versen zu Strophen begnügten, weil diese elastischen Formen das bewegte lyrische Leben ihres Innern kräftiger auszudrücken vermögen, als die äußerlich kunstvollen Versgebilde der Griechen und Romanen.

So versteht man auch, wie alle deutschen Gedichte, die in den kunstvoll geschmiedeten Paradepanzern der fremden Strophengebilde prangen, bei aller Kunst etwas Gedankenhaftes, Intellektuelles an sich tragen. Es gibt keine deutschen Volkslieder in Distichen- oder Sonettform.

Ähnlich frei ist die Verwendung des Reims in der ursprünglich deutschen Lyrik. Auch ihm ist keine feste Stellung und Form (Silbenzahl) angewiesen wie in fremden Formen, etwa dem Sonett oder dem Gasel. Das deutsche Lied verwendet ihn gern, denn es weiß, daß die Bindung zweier oder mehrerer Wörter aneinander durch den Gleichklang gleich dem Versmaß etwas Festes ist, das als Grenze der Grenzenlosigkeit des Stoffes entgegenwirken kann. Aber wiederum ist seine Verwendung frei und ins Belieben des formenden Dichters gestellt: er kann die Reime sich paarweis folgen lassen, er kann sie kreuzen, unterbrechen usw., wie es ihm angemessen scheint.

All das mag kunstlos sein bei lyrischen Dilettanten. Es scheint nur kunstlos bei Virtuosen, wie Heine, und es kann höchste Kunst sein bei Meistern wie Goethe oder Mörike. Ja, man kann, eine Regel der Meistersinger verinnerlichend, geradezu behaupten, daß es das Kennzeichen lyrischer (und episch-lyrischer, auch die Ballade ist hier eingeschlossen!) Meisterschaft sei, wenn es dem Dichter gelingt, für einen ideebeseelten Stoff, also einen einmaligen Vorstellungskomplex, den individuellen Ausdruck als einmaliges Gebilde der äußeren Form zu schaffen. Alles: Versmaß, Zahl der Verse, Klang und Stellung der Reimwörter, Wechsel der Verse nach Art und Zahl der Takte Klang der Laute im Versinnern usw. wirkt dann zusammen. Den Großen ist es mehrmals gelungen: Goethe in „Wanderers Nachtliedern", in dem Lied an den Mond, der „Braut von Korinth", dem „Zauberlehrling" usw., Mörike in „Agnes", „Um Mitternacht" usw., auch Keller in „Jugendgedenken". Es ist der Beweis dafür, daß Heine kein Meister ist, daß es ihm niemals gelungen ist.

Ich setze die Analyse von Mörikes „Um Mitternacht" als Beispiel hierher:

Das Erlebnis der Mitternacht schafft die Gefühlseinheit oder die lyrische Idee: Scheinbar völliger Stillstand des Lebens, in Wahrheit fortdauerndes Wachstum im Innern. Also Polarität von Ruhe und Bewegung als Inhalt des Lebens. Aus dieser Zweieinheit gestaltet Mörikes Phantasie ein wundervolles Bild:

Gelassen stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die goldne Wage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn;
Und kecker rauschen die Quellen hervor,
Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
Vom Tage
Vom heute gewesenen Tage.

Das uralt alte Schlummerlied,
Sie achtet's nicht, sie ist es müd';
Ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch,
Der flücht'gen Stunden gleichgeschwungnes Joch.
Doch immer behalten die Quellen das Wort,
Es singen die Wasser im Schlafe noch fort
Vom Tage,
Vom heute gewesenen Tage.

Der Bildmittelpunkt ist die Vorstellung der im labilen Gleichgewicht schwebenden Wage — das Symbol der Mitternacht, der schmalen Grenze zwischen dem entschwindenden Gestern und dem entstehenden Heute; der Schein des stillstehenden Lebens (auch „Der flüchtigen Stunden gleichgeschwungenes Joch" geht auf das Bild von der Wage: das „gleichgeschwungne Joch" ist der horizontale Wagebalken; die „flücht'gen Stunden" sind die sonst ruhelos auf- und absteigenden Schalen). Nach dieser Ruhe sehnt sich die müde Nacht, die träumend an der Berge Wand lehnt. Das Lied von der nimmermüden Bewegung des Lebens singen die Quellen.

Gliederung und klanglich-metrische Gestaltung prägen

diese Zweieinheit der bildlichen Anschauung aufs lebendigste aus. Zwei Strophen schließen sich zum Gedichte zusammen; jede teilt sich in zwei Hälften: Nacht und Quellen, zusammengehalten durch ihre Beziehung zum Bilde der (scheinbar) ruhenden Zeit. Das Versmaß ist in der ersten Hälfte jeder Strophe ruhig-jambisch, in der zweiten beweglich-jambisch-anapästisch; doch werden in der ersten Hälfte die bewegteren vierfüßigen Jamben der beiden ersten Zeilen durch schleppender empfundene fünffüßige in der dritten und vierten Zeile abgelöst, während in der zweiten Strophenhälfte das kurze „Vom Tage" und das darauf folgende dreihebige „Vom heute gewesenen Tage" nach den zwei vierhebigen die hastige Beweglichkeit noch steigern. So singt sich uns in der ersten Strophenhälfte die Ruhe, in der zweiten die Bewegung ins Ohr. Klanglich wirken die männlichen Reime abschließend, beruhigend, vor allem da sie in ihrer Mehrzahl nicht aus kurzen Silben bestehen und fast lauter dunkle Vokale haben: nun — ruhn; hervor — Ohr; -lied — müd; noch — doch. Zu diesen männlichen Reimen bildet der weibliche Ausgang der beiden letzten Zeilen jeder Strophe einen starkgefühlten Gegensatz: er drückt durch das nachklingende — e und den offenen Vokal der Tonsilbe Ruhelosigkeit aus. Nimmt man dazu noch den Klang- und Stimmungsgehalt einzelner Wörter, wie „des Himmels Bläue", die einen Blick in unendliche Tiefen öffnet, oder das geschäftig-geschwätzige „Gewesene" oder die Monotonie des zweimaligen „Vom Tage" — so begreift man den Zauber der Stimmung, den die Strophen ausatmen, bis zu einem gewissen Grade, ohne daß damit der Verstand den letzten Schleier von der Seele des Gedichtes gezogen hätte.

III. DIE EPISCHE WIRKUNGSFORM

C. F. Meyer stellt zu Beginn seiner Novelle „Die Hochzeit des Mönchs" folgendes Bild vor uns: Dante, der am Hofe des Scaligers Cangrande zu Verona weilt, tritt an

einem frostigen Novemberabend in den fürstlichen Saal, wo das Gesinde, um Cangrande und seine Gattin versammelt, am Kaminfeuer sitzt und sich den Herbstabend mit Erzählen verkürzt. Aufgefordert, sich an dem Spiel zu beteiligen, erzählt er die Geschichte von dem Mönch Astorre, der — das ist die Idee — sich selbst über seine Anlage getäuscht hat, und der mit seinem Weibe bei den Franziskanern in Padua begraben liegt, wie Dante auf einem Grabstein (das ist der Keim des Motivs) las.

Dies ist die typische Situation des Erzählers: ein einzelner unterhält in einer behaglichen Stunde eine nicht allzu große Gesellschaft durch die Erzählung eines Geschehens, das zur Zeit der Erzählung abgeschlossen ist. Immer wieder begegnet uns in den epischen Dichtungen selber dieses Bild: Odysseus erzählt in der Halle des Alkinoos, im Kreise der üppig-wohlhabenden Phaiaken, die Schicksale seiner Irrfahrt, die nun abgeschlossen ist. Im „Dekamerone" erzählen Herren und Damen in der Pestzeit in fröhlicher Gesellschaft heitere Geschichten. Goethe läßt deutsche Ausgewanderte in angeregter Gesellschaft während der Revolutionszeit, Hebel im „Statthalter von Schopfheim" während eines Gewitters einen alten Mann in der traulichen Stube erzählen. Dieses immerwährende Einprägen der epischen Grundsituation gerade auch in modernen Erzählungen, die gelesen werden, kann dem Leser wenigstens die Illusion erwecken, als ob er die Geschichte erzählen hörte.

Die Wirkung dieser Situation des Erzählens auf die äußere Form der Erzählung ist eine dreifache:

1. Da sie in behaglicher Stunde stattfindet, so hat sie selber Behaglichkeit zu verbreiten. Es ist schon früher gezeigt worden, wie diese Behaglichkeit aus der seelischen Veranlagung des Erzählers und der Art des epischen Stoffes fließt, der der starken, aufpeitschenden Spannung entbehrt, wie sie dem Drama eigen ist. Aus den Ansprüchen des Publikums folgt, daß der behagliche Stoff auch als

ein behaglicher wirken soll. Menschen, die etwas Unfreundliches, Häßliches, wie Herbstkälte, Pest, Krieg, Gewitter — es kann auch bloße Langeweile sein — für kurze Zeit vergessen wollen und daher zu geselliger Runde sich vereinigt haben, wollen unterhalten sein. Dies geschieht dadurch, daß ihnen ein fremdes Geschehen vor die Phantasie gestellt wird, das stark und spannend genug ist, sie von ihrem einzelnen Ungemach abzulenken, aber doch nicht so spannend und aufregend, daß es die Behaglichkeit der Stunde störte.

2. Diese behagliche Spannung wird dadurch erzielt, daß — worauf zuerst der gemeinsame Aufsatz Goethes und Schillers über epische und dramatische Dichtung aufmerksam gemacht hat — das Geschehen als ein abgeschlossenes vorgetragen wird. Die der Epik eigentümliche Zeit ist die Vergangenheit, über dem Inhalt aller Erzählung schwebt als unsichtbare, aber deutlich fühlbare Zeitbestimmung der stehende Märcheneingang: „Es war einmal." So furchtbar oft die Schicksale sind, von denen der Erzähler berichtet, ob sie als Stoff auch ebensoviel Größe, Entsetzen, ja Grausen in sich tragen, wie der des Dramas, und während der Erzählung den Zuhörern oft genug die Haare sträuben machen, es ist doch im Grunde ein wohliges Gruseln, das sie durchschauert; denn es wird unter der Gefühlsvoraussetzung erlebt, daß auch das Entsetzlichste vergangen und abgeschlossen, die durch das Leid aufgepeitschten Träger des Schicksals längst selber zur Ruhe gekommen seien. So sorgt Dante in C. F. Meyers Novelle von Anfang an für dieses Gefühl bei seinen Zuhörern. Zwei Wörter aus der Grabinschrift des Mönches tönen ihnen, so Grausiges sie hören, stets in den Ohren: iacet und sepeliebat — der Mönch ist zur Ruhe gebracht.

3. Die Behaglichkeit der Zuhörer wird offenbar dadurch wesentlich gesteigert, daß sie auch den Erzähler in völliger Freiheit und Selbstherrlichkeit seines Amtes walten sehen. Der Vortrag eines lyrischen Liedes kann die

Zuhörer ergreifen, zu Jubel begeistern, zu Tränen rühren, aber eine behagliche Stimmung entsteht nicht, weil sie den Sänger zu sehr unter dem Bann dunkler und dämonischer Gewalten, die aus seinem Innern hervorbrechen, stehen sehen. Die Aufführung eines Dramas kann stärker erschüttern als eine Erzählung; aber in ihr trägt sich ein Geschehen als geschlossenes System von Spannungen selber vor, man sieht keinen Dichter im Werke stehen und formen. Während also in der Lyrik der Dichter unterm Zwange des sich selbstherrlich formenden Stoffes zu stehen, im Drama der geformte Stoff sich ohne einen Dichter in völliger Eigenkraft darzustellen scheint, so herrscht in der epischen Dichtung ein freies Wechselspiel zwischen Dichter und Stoff, derart, daß der Dichter souverän mit den Massen, die er vorzutragen hat, in Erfindung und Gliederung schaltet und waltet.

Diese künstlerische Souveränität des Erzählers gegenüber dem Stoffe, den er vorträgt, hebt C. F. Meyer in der „Hochzeit des Mönchs" sehr geistvoll hervor. Er erweckt bei den Zuhörern die Illusion, als ob in Dante zwar das Grundgewebe seiner Erzählung sicher vorgebildet sei, als ob er aber nun die Arabesken und Einzelmotive, die er darauf sticken will, im wählenden Spiel erst erfinden müsse: er läßt ihn sich zu den Zuhörern in freie Beziehung setzen, von Personen des Hofes, wie dem Cangrande selber, seiner Gattin und seiner Geliebten oder dem Narren Gocciola Züge für seine Gestalten entleihen, sich verbessern. So läßt Dante den Neffen des Ezzelino, Ascanio, erzählen, wie sein Oheim vier Narren habe, den Stoiker, den Epikuräer, den Platoniker, den Skeptiker, und fügt dann, mit souveräner Kritik sich selber verbessernd, „mit einer griffelhaltenden Gebärde", hinzu: „Ich streiche die Narren Ezzelins. Der Zug ist unwahr, oder dann log Ascanio. Es ist durchaus undenkbar, daß ein so ernster und ursprünglich edler Geist wie Ezzelin Narren gefüttert und sich an ihrem Blödsinn ergötzt habe." Der Eindruck dieser Souveränität steigert

sich aber noch, wenn man, worauf der Dichter nicht vergißt hinzuweisen, bedenkt, daß damit Dante, der bei Cangrande das Gnadenbrot des Verbannten ißt, einen Stich gegen seinen Beschützer führt, auf dessen Mantel zu Dantes Verdruß der ekelhafte Hofnarr Gocciola sich breit machen darf.

Aus diesem freien und selbstherrlichen Verhältnis, das — als Wirkung der epischen Situation und aus der fordernden Erwartung des behaglich versammelten Publikums heraus — der Erzähler zu dem Stoffe hat, ergeben sich nun die der Epik eigentümlichen Gesetze der äußeren Form. Wenn wir diese im allgemeinen als Begrenzung bestimmt haben, so erscheint nun in der Epik, da jeder strenge Zwang die behagliche Atmosphäre stören würde, diese Begrenzung als eine durchaus freie und die Formgebung als ein wählerisches Spiel des Erzählers. Dies zeigt sich in folgenden Punkten:

1. Die epische Fülle. An sich ist der Stoff, den der Erzähler vorträgt, ebenso groß und reich wie der Stoff des Dramatikers; denn er ist bei beiden das Geschehen schlechthin in seinem Ablauf in einer bestimmten Zeit, in einem bestimmten Raum und nach einer bestimmten Kausalität (die der Dichter bestimmt). Was beim Drama Straffheit und geschlossene Enge des Stoffes erzeugt, beim Epos Fülle und Breite, ist die Wirkung der wählenden, d. h. formenden Tätigkeit des Dichters. Der Dramatiker wählt eine bestimmte Anzahl Motive aus dem Gesamtstoff aus, stellt sie zur Einheit zusammen, leitet den elektrischen Strom seiner Ideendynamik in sie hinein und macht sie so zur geschlossenen Welt mit eigener starker Spannungsgesetzmäßigkeit. Es gibt jenseits dieses geschlossenen Wirkungssystems für die Illusion des Zuschauers in der Zeit, wo er im Theater sitzt und das Drama an ihm vorüberzieht, keinen weiteren Stoff, keine „Außenwelt". Anders der Epiker. Dieser verschweigt nicht, im Gegenteil, er deutet sozusagen auf Schritt und Tritt an, daß er nur ein Stück aus einem großen, unendlichen Geschehenszu-

sammenhang vorträgt und vortragen kann. Er weist darauf hin, daß er eigentlich viel mehr weiß, als er sagt, daß er noch viel mehr sagen könnte, ja allwissend ist, daß er aber sich bescheiden und aus der Stoffmasse das auswählen muß, was ihm gutdünkt. Dante bei C. F. Meyer erweckt dieses Gefühl der Fülle durch das wählerische Auslesen der Motive aus seiner Umgebung — wieviel andere, nicht verwendete böte ihm das Leben am Hofe zu Verona noch! — und durch das nachträgliche Verwerfen bereits ausgeführter: die Welt ist reich genug, um neue zu liefern.

Auch andere Erzähler sprechen diese notwendige Beschränkung mit ausdrücklichen Worten im Werke selber aus und deuten damit auf die ursprüngliche Stoffülle hin. Goethe als Herausgeber der Briefe Werthers weist durch die Vorbemerkung darauf hin, daß er von der Geschichte des armen Werther nur das vorlege, was er von ihr habe auffinden können, erweckt also die Illusion, als ob noch viel mehr davon zu sagen gewesen wäre. In einer Zwischenbemerkung am Schlusse erklärt er aber, nicht einmal alles das zu geben, was er wisse: Werther versiegelte, so berichtet er, einige Päcke. „Sie enthielten kleine Aufsätze, abgerissene Gedanken, deren ich verschiedene gesehen habe." In den „Wahlverwandtschaften" geht Goethe über den Ausgang von Eduards Leben mit dem Satze hinweg: „Was sollen wir, bei diesem hoffnungslosen Zustande, der ehegattlichen, freundschaftlichen, ärztlichen Bemühungen gedenken, in welchen sich Eduards Angehörige hin und her wogten." Er deutet an, daß er noch vieles wisse, es aber nicht sagen wolle.

Im großen Epos erweckt dieses Gefühl der Fülle die gelegentliche Anspielung auf Sagen, die dem Erzähler und dem Publikum wohl bekannt sind, aber nun nicht ausführlich in die Darstellung einbezogen werden können. So spielt der Dichter des Nibelungenliedes an die Sage von Walther und Hildegund an (av. 28 und 39), und Ilias und

Odyssee sind voll von mehr oder weniger breit ausgeführten Beziehungen zu anderen Sagenkreisen, die auf einen breiten Strom der Volksüberlieferung hinweisen. All das scheint Formlosigkeit und wird doch dadurch Begrenzung und Form, daß der Dichter zwar die unermeßliche Fülle des Stoffes, als eine imaginäre Größe sozusagen, andeutet, aber dann mit einem sichern Schnitt seiner souveränen Künstlerhand den Teil abtrennt, der ihm wesentlich scheint.

2. Die epische Breite. Innerhalb des ausgewählten und herausgehobenen Stückes Geschehen nun gibt sich der Erzähler den Anschein, als lasse er sich gehen und selber behaglich vom Strome treiben. Er hat durchaus Zeit. Er weiß, die Zuhörer harren, vorausgesetzt, daß er gut erzählt, gern aus; hilft doch die lang hingezogene Erzählung die behagliche Stunde, die sie so nötig haben, verlängern. So trägt er nicht nur den eigentlichen Stoff umständlich vor, sondern er schleppt auch verwandten Stoff bei, schiebt, vor allem im Epos und Roman, Episoden und Novellen ein. Er weiß aber auch, daß er deutlich sein muß; der eine und andere paßt, gerade vor laute Behaglichkeit, vielleicht nicht immer scharf auf und will doch das Geschehen durchschauen können; darum scheut der Erzähler nicht vor stofflichen Wiederholungen, stehenden Redensarten und stereotypen Gebärden zurück. Man denke daran, wie umständlich Homer die Tatsache des Sprechens erzählt. Es wird nicht nur mitgeteilt: er sprach, sondern geformt: er nahm das Wort und sprach; er sprach antwortend, nachdem zuerst, in der Darstellung der Wechselrede, betont worden ist, daß der erste Sprecher seine Rede beendet habe. Oder man überlege, wie oft in O. Ludwigs „Heiteretei" die Valtinessin sich auf die Knie schlägt oder Fontane in „Effi Briest" den alten Briest sagen läßt: „Das ist ein zu weites Feld."

3. Aus der epischen Situation — der Erzähler im Kreise der Zuhörer — ergibt sich ein ungezwungener Verkehr

des Erzählers mit dem wirklichen oder erdachten Publikum. Schon Homer läßt den Odysseus aus seiner Erzählung am Phaiakenhofe heraustreten. In dem Bericht über seinen Besuch der Unterwelt wendet er sich, nachdem er von den Heroenfrauen erzählt hat, die er dort getroffen, an sein Publikum (XI, 330ff.) mit der Bemerkung: „Alle kann ich nicht nennen, die ich gesehen; eher möchte die Nacht zu Ende sein; auch ist es Zeit zu schlafen." Daran schließt sich ein Gespräch zwischen Odysseus, dem Königspaar und einem alten Phaiaken. Diese drücken dem Odysseus ihre Bewunderung und Liebe aus, Alkinoos fordert ihn auf fortzufahren, worauf Odysseus seine Erzählung wieder anhebt.

Dieses persönliche Hervortreten des Dichters zwischen den Gestalten seiner Erzählung nun kann inhaltliche oder formale Bedeutung haben. Inhaltliche: Der Erzähler, der das Geschehene nach seiner Weltanschauung in seinem inneren Verlauf motiviert — „Euer Inneres lasse ich unangetastet, denn ich kann darin nicht lesen", d. h. ich werde das Innere meiner Gestalten nach meinen Ideen formen, sagt Dante bei C. F. Meyer zu seinen Zuhörern —, zieht gelegentlich sichtbare Verbindungsfäden zwischen seiner Weltanschauung und der stofflichen Situation, erläutert sie für das Publikum (der ältere Erzählerstil redet den „lieben Leser" oder die „günstige Leserin" direkt an) mit seinem Urteil und rückt sie durch Verallgemeinerung, ähnlich wie der Chor in der „Braut von Messina", in den Zusammenhang seines geistigen Lebens ein. Besonders häufig sind solche Urteile und Betrachtungen als Rückblick und zugleich Ausblick zu Beginn eines neuen Abschnittes. So eröffnet Goethe das zweite Buch der „Lehrjahre" mit dem allgemeinen Satze: „Jeder, der mit lebhaften Kräften vor unsern Augen eine Absicht zu erreichen strebt, kann, wir mögen seinen Zweck loben oder tadeln, sich unsere Teilnahme versprechen" usw. Raabe beginnt das zweite Kapitel seines „Hungerpastor" mit der allgemeinen Be-

merkung: „Die Alten meinten, es sei für ein großes Glück zu achten, wenn die Götter einen in einer berühmten Stadt geboren werden ließen." Sogar Otto Ludwig schiebt in „Zwischen Himmel und Erde" eine allgemeine Bemerkung über menschliches Verhalten im Zustande innerer Aufregung ein in folgender Stelle: „Wer sich besinnt, in welcher Gemütslage er am öftesten die Uhr aus der Tasche zog, und noch ehe er sie wieder in die Tasche versenkt, schon vergessen hatte, welche Zeit es sei . . .: der wird, falls er sich noch besinnen kann auf das, was er schon damals nicht wußte, als er es tat, erraten können, was die Leute [im Hause Nettenmair] zu all der zwecklosen Tätigkeit verleitet."

Formale Bedeutung hat jene früher erwähnte Bemerkung Dantes in der „Hochzeit des Mönchs": „Ich streiche die Narren Ezzelins". Oder der Eingang des 11. Kapitels des ersten Buches der „Lehrjahre": „Es ist nun Zeit, daß wir auch die Väter unserer beiden Freunde näher kennen lernen."

Auch eine Verbindung zwischen der inhaltlichen und der formalen Zwischenrede kann stattfinden in der Weise, daß die inhaltliche Bemerkung irgendeine formale Maßregel, die mitgeteilt wird, begründet. So schließt Goethe an jenes allgemeine Urteil am Eingang des zweiten Buches der „Lehrjahre" die Bemerkung an: „Deswegen sollen unsere Leser nicht umständlich mit dem Jammer und der Not unseres verunglückten Freundes . . . unterhalten werden. Wir überspringen vielmehr einige Jahre."

All das ist Form als Begrenzung der grenzenlosen Masse des Erzählungsstoffes durch Urteil und Ordnung, damit das Publikum sich leichter zurechtfinde. Es ist, wie das Beispiel aus der Odyssee zeigt, eine uralte Art epischer Formbegrenzung, aus der epischen Grundsituation hervorgegangen. Der Erzähler, der in einer Gesellschaft von Zuhörenden einzig allwissend ist und eine behagliche Atmosphäre um sich verbreiten soll, schaltet in völliger Frei-

heit mit dem Stoffe und bewegt sich ungezwungen unter seinen Gestalten und unter dem Publikum, urteilend, auswählend, ordnend, und wenn wir auch im allgemeinen annehmen dürfen, daß Gang und Gestalt der Erzählung von Anfang an fest in ihm vorgebildet ist, so steigert gerade die Illusion freien Wählens die Behaglichkeit.

Die neuere Erzählungskunst hat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts diesen ungezwungenen Verkehr des Erzählers mit seinen Personen und seinem Publikum immer mehr eingeschränkt. Der immer strenger sich ausbildende realistische Stil hat diese alte Art der Formbegrenzung, die den Dichter als bildende und urteilende Persönlichkeit stark in den Vordergrund stellt, mehr und mehr verpönt. Unter dem Einfluß einer sozialen Denkrichtung, die auch in der Dichtung die künstlerische Persönlichkeit hinter den Stoff, den schaffenden und urteilenden Geist hinter die Bilderscheinung oder Gestalt des Stoffes zurückzustellen trachtete, strebte er, zur gleichen Zeit, wo die Lyrik als Ausdruck der Innerlichkeit eines wertvollen Ich zugrunde ging, auch in der Erzählungskunst nach „Objektivität", wie man es nannte, und baute dieses „Gesetz" immer konsequenter aus. Das Geschehen, so wollte man nun, sollte sich ohne jegliche Einmischung des Erzählers, nach seiner gedanklichen Bedeutung und in seiner formalen Gestaltung von selber vortragen. Die Form wurde immer mehr bildhaft und plastisch, immer ärmer an Räsonnement und elastischer Freiheit des Formens. Nicht mehr der Gedanke, sondern der optische Umriß mußte die Stoffbegrenzung liefern. Der Erzähler, statt ungezwungen als Erzählender, d. h. Bildender, sich zu zeigen, stellte abgeschlossen Gestaltetes vor seine Leser hin, zu denen er nun kein inneres Verhältnis mehr hatte, die er nicht mehr mit den Schnörkeln altväterischer Höflichkeit anredete. Er wirkte wie der Theaterdichter und der Regisseur hinter der Bühne. Ein dramatischer Stil hielt in die Erzählungskunst seinen Einzug. Bei Otto Ludwig, in der „Heiteretei" sehen wir

ihn sich mächtig ausbreiten. Die Exposition z. B. trägt sich in den Gesprächen vor und in der Wirtschaft der Frau Dotin fast ausschließlich selber vor, und der Dichter ergreift nur zu den nötigsten sachlichen Aufschlüssen das Wort. Bei Spielhagen herrscht der dramatische Stil fast unumschränkt, ebenso bei Storm und Meyer, die freilich durch die Form der Rahmenerzählung die Möglichkeit bekommen, einen Erzähler einzuführen und ihn, wie Meyer es in der „Hochzeit des Mönchs" tut, frei mit dem Stoffe schalten zu lassen. Auch Fontanes Stil mit seinem kunstvollen Ausbau des Dialogs ist dramatisch, und in der Entwicklung von Kellers Erzählungskunst nimmt man deutlich wahr, wie der dramatische Bildstil sich ausbreitet. So reich die Zahl von formalen Feinheiten ist, die dadurch erobert wurden, man darf sich nicht verhehlen, daß im Schlepptau dramatischer Bildlichkeit der ursprüngliche epische Stil auf eine Sandbank geriet und die Erzähler zu erzählen verlernten. Aber, wie sollten sie auch nicht, wo Erzählen doch innere Behaglichkeit voraussetzt und Behagen verbreiten will, und das moderne Leben in seiner Hast und Äußerlichkeit diese Behaglichkeit als etwas Altfränkisches verpönt!

4. An diesem Bestreben nach Bildhaftigkeit oder Anschaulichkeit im äußeren, rein optischen Sinne hat auch die Behandlung von Zeit und Ort Anteil. Die ältere Erzählungskunst besitzt auch hier den echteren Stilsinn: sie läßt den Erzähler frei schalten, mißt die Zeit, die das Geschehen in Anspruch nimmt, nicht mit der Uhr in der Hand und scheut sich nicht, dem Dichter die Siebenmeilenstiefel des Märchens zu leihen, um im Nu die Welt zu überschreiten. So läßt Homer zu Beginn des fünften Buches der Odyssee den Hermes und uns mit ihm in ein paar Sekunden vom Olymp aus der Götterversammlung auf die Insel der Kalypso fliegen und gesteht Goethe am Anfang des zweiten Buches der „Lehrjahre" freimütig: „Wir überspringen einige Jahre."

Die neuere Erzählungskunst trachtet auch hier nach größerer Geschlossenheit und sucht, statt frei durch Zeit und Raum zu schweifen, eine Reihe von räumlich bestimmten Szenenbildern vor uns hinzustellen mit Stetigkeit der zeitlichen Entwicklung innerhalb des Bildvorganges und geringen Abständen zwischen den einzelnen Bildern als Zeitstufen. Man achte z. B. darauf, wie C. F. Meyer im „Jürg Jenatsch" Ort und Zeit behandelt. In den einzelnen Büchern und Stoffgruppen herrscht Einheit des Ortes. I. Buch: Graubünden (mit Einschluß des Veltlin und der Rückreise Wasers nach Zürich). 2. Buch: Venedig. 3. Buch: Graubünden. Im ersten Buch rücken wir mit dem reisenden Herrn Waser von der Paßhöhe des Julier über das Engadin nach dem Veltlin hinüber. Die Exposition wird in Gesprächen Wasers mit Pompejus Planta und Lukrezia und in Erinnerungen (Selbstgesprächen) Wasers gegeben, der landschaftliche Hintergrund stets klar und farbig geschildert. Das Beisammensein Wasers und Jenatschs wickelt sich in einer Reihe dramatischer Gemälde ab bis zur Katastrophe, dem Veltlinermord. Die Folgen desselben vernehmen wir aus den Gesprächen der Passagiere des Zürichseeschiffes, den Mord an Pompejus Planta lesen wir mit Waser in einem Brief seines Freundes Fortunatus Sprecher.

Durch diese Fixierung des Geschehens an bestimmte Orte, an die auch das, was sich nicht dort abspielte, durch das Gespräch darüber wenigstens in der Illusion gebunden wird, ist nun zwar eine starke Bildhaftigkeit und Konzentration erreicht, wird aber auch der zeitliche Fluß des Geschehens unterbrochen. Es ist doch offenbar der ursprüngliche Sinn des Erzählens, das Geschehen als ein langsam und stetig vorrückendes zu geben. Diese Illusion wird nicht dadurch zerstört, daß Goethe einmal sagt: „Wir überspringen einige Jahre", weil er, als echter Erzähler, den Faden der Erzählung stets in der Hand hält und das uns stets fühlen läßt; so kann er ihn schneller oder langsamer abrollen lassen. Wo aber der Erzähler sich hinter dem Er-

zählten verbirgt und der Faden gleichsam von selber abrollt, da stutzen wir, wenn dies nicht stetig geschieht, spüren die Unterbrechungen und fragen nach der Ursache. Und nun ist es doch offenbar bei der dramatischen Bilderreihe im erzählenden Stile so, daß in den einzelnen Bildern als Zeitstufen diese Stetigkeit des Geschehens herrscht, ja, daß in ihnen eine Masse Geschehen in kleine Zeitspannen zusammengepfropft ist, daß aber dann zwischen den Bildern als Zeitstufen eine unangenehme Leere gähnt, den Pausen im Theater vergleichbar, und daß hier die Illusion der Stetigkeit gestört ist. So bedeutet ein Übermaß von Zusammendrängung des Geschehens in dramatische Bilder eine Zersetzung des epischen Stiles: das Publikum, das auf einem ruhig gleitenden Kahne behaglich geschaukelt sein will, wird von Wellenberg zu Wellenberg durch tiefe Täler geworfen, dramatisch aufgeregt und gespannt.

5. Die ruhige Stetigkeit des zeitlichen Fortschreitens des Geschehens wird also vor allem durch einen geschickten Wechsel von Bericht und Darstellung erzielt. Eigentlich ist alles Erzählen ein Berichten: ein überschauendes Zusammenfassen des Geschehenen durch den überlegenen Erzähler. Was als Wirklichkeitsgeschehen zu seiner Dauer Jahre, ja Jahrzehnte in Anspruch genommen, woran zahlreiche Köpfe und Hände gewoben haben, das wird von einem Kopf im Laufe weniger Stunden entfaltet. Der Erzähler muß also zusammenziehen, verkürzen, Unwesentliches weglassen, Wesentliches hervorheben. Er gibt einen Bericht; daß er nicht nur wissenschaftlich wird, verhindert die innere Anteilnahme des Erzählers am Geschehenen, die sich in Urteils- und Gefühlsäußerungen zeigt. Aber nur an einzelnen Punkten, wo das Geschehen sozusagen aus der Tiefe an die Oberfläche quillt und die darin verborgen waltenden Kräfte sichtbar werden, da verweilt er, da betrachtet er das einzelne, da erweckt er in uns die Vorstellung, als gäbe er das Geschehen selber, da stellt er dar.

So gibt G. Keller in seiner Novelle „Ursula" zuerst einen

kurzen, ideebeseelten Bericht über die allgemeinen kriegerisch-kirchlichen Verhältnisse der ersten Reformationszeit in der Schweiz. Indem er gleich von vornherein mitteilt, daß ein Mann aus dem Zürcher Oberland aus dem Kriege heimkehre, hat er einen Mittelpunkt menschlicher Anteilnahme geschaffen. Die Heimkehr des Hansli Gyr wird dann in breiter Darstellung gegeben und darin die kirchliche Gärung, die sich vor allem des Landvolkes bemächtigt hat, als das Wesentliche bildhaft geschildert. Aber der Dichter bleibt als echter Epiker nicht an Ort und Zeit festgenagelt; er streift leise darüber hin, taucht aus der Gegenwart in die Vergangenheit, fliegt von dem Zürcher Oberland wieder nach Italien zurück, wie es sein Zweck, Geschehenes zu erzählen, verlangt; in die Darstellung ist immer wieder Bericht eingeflochten. Wie der Dichter den Hansli Gyr der Heimat sich nähern läßt, berichtet er, wie ihm in den letzten Jahren Vater und Mutter gestorben seien, und läßt dann aus der Mitteilung, daß ihm die Nachbarsleute inzwischen sein Gütchen besorgt hätten, deren Kind Ursula hervortauchen, die Hansli liebt. Dann folgt die Darstellung des Wiedersehens von Hansli und Ursula in einer bildhaften Szene. Aber sofort gibt der komische Name Schnurrenberger wieder Gelegenheit zu einem kleinen Bericht über dessen Herkunft und Bedeutung. So hält der Dichter mit spielender Souveränität den Faden des Geschehens in seiner Hand und läßt ihn bald schnell, bald langsam ablaufen, nimmt ein älteres Stück wieder auf und flicht es umsichtig ein, je nachdem es zum Verständnis des Publikums nötig ist.

Die Grenzen zwischen Bericht und Darstellung in bezug auf den Inhalt sind natürlich fließend. Der Dichter kann jahrelanges und breites Geschehen in einen einzigen Satz zusammenfassen, wie Keller in „Dietegen“: „Indessen war auch die Schlacht von Murten geschlagen worden.“ Er kann das Geschehen in einer Reihe von Sätzen zusammenfassend vortragen, wie Keller am Anfang des vierten Ka-

pitels von „Ursula" den weiteren Verlauf der Reformation bis zum ersten Kappeler Krieg auf ein paar Seiten schildert. Der Bericht kann sich so allmählich zur Darstellung auswachsen.

Was vom Geschehen als Bericht, was als Darstellung gegeben werden soll, steht im Belieben des Erzählers. Darstellung wirkt anschaulich, gefühlsmäßig, wie die Wirklichkeit selber, Bericht ist mehr stoffliche Mitteilung des Wissenswerten. Von des Dichters Sinn für das Wesentliche und Unwesentliche hängt es ab, ob er das Wesentliche des Geschehens als Darstellung gebe, es uns als gemütlich Beteiligte erleben läßt, das Unwesentliche in den Hintergrund stelle, es uns nur intellektuell verstehen und wissen läßt, soweit wir es brauchen. In „Ursula" berichtet Keller das allgemeine Zeit- und Volkerleben, soweit es zum Verständnis nötig ist, und stellt den besondern Anteil Hanslis und Ursulas dar, wobei dem Mehr oder Weniger der Wichtigkeit wieder ein Mehr oder Weniger der bildhaften Breite entspricht. Er wahrt damit stets sein Souveränitätsrecht als Erzähler.

Die neuere Entwicklung bedeutet auch hierin Entartung der epischen Kunst, indem das materialistische Streben nach äußerlicher Bildhaftigkeit das feine labile Gleichgewicht, das in der echten Epik zwischen Darstellung und Bericht besteht, aufhob und mit immer konsequenterer Ausmerzung des Berichtes, als angeblich abstrakter Begrifflichkeit und subjektiver Einmischung des Erzählers, nur noch Darstellung gab. Bei Spielhagen und C. F. Meyer tritt dieses Bestreben stark zutage. Seine äußerste Grenze bedeuten die naturalistischen Studien von Holz und Schlaf (in den „Neuen Gleisen"), z. B. die Papierne Passion, wo alles Darstellung, Bild ist und man nicht mehr weiß, ob man das Werk als episches Drama oder dramatische Novelle bezeichnen soll. Auch Spittelers völlig dramatisch komponierte und vorgetragene Novelle „Conrad der Leutnant", von ihm selber als „Darstellung" bezeichnet und

theoretisch erläutert, gehört hierher. Ein Letztes an virtuoser Technik im Sinne des gelungenen Experimentes aber auch an Stillosigkeit ist mit solchen Werken erreicht.

6. Nicht minder als in dem labilen Verhältnis von Bericht und Darstellung zeigt sich die ursprüngliche epische Begabung in der Gruppierung oder Anordnung der Stoffmasse beim Vortrage, im Bau oder der Komposition des Ganzen. Auch hier gilt es, um des Verständnisses und der Wirkung willen, die Kunst der Begrenzung des Grenzenlosen mit freier Souveränität zu üben.

Es erfordert keine Geschicklichkeit der Anordnung, eine Fabel, wie z. B. die von dem Fuchs und den Trauben zu erzählen: ein Vorgang, der schon in dem Wirklichkeitsgeschehen auf einer kurzen Geraden liegt, kann auch vom Erzähler in einer einzigen Geraden wiedergegeben werden. Schwieriger gestaltet sich schon die Wiedergabe einer einfachen Liebesgeschichte. Zwei Personen sind daran beteiligt, jede hat einen Willen, jede eine Familie mit individueller Lebenssphäre. Zwei Linien, die der Vereinigung zustreben, aber eben zunächst doch noch getrennt sind, zwei Entwicklungen A und B mit besonderen Stufen: $a, a_1, a_2 \ldots; b, b_1, b_2 \ldots$ sind in der Wirklichkeit nebeneinander und gleichzeitig da. Wie sollen sie mit ihren einzelnen Stufen nun in der Erzählung wiedergegeben werden, wo sie nicht nebeneinander, sondern nur, dem transitorischen Charakter der Sprache entsprechend, nacheinander auftreten können? Wie soll da die Anordnung oder Reihenfolge sein?

$$A_a, B_b, A_{a_1}, B_{b_1}, A_{a_2}, B_{b_2} \ldots$$

oder $$A_a, A_{a_1}, A_{a_2}; B_b, B_{b_1}, B_{b_2} \ldots$$

oder $$A_a, A_{a_1}; B_b, B_{b_1}; A_{a_2}, B_{b_2}$$ usw.

Es lassen sich unendlich viele Möglichkeiten denken. Die Schwierigkeit wächst mit der Zahl der Personen und der von ihnen ausgehenden Handlungen, mit dem Unterschied von Haupt- und Nebenhandlungen, Haupt- und Neben-

personen. Wie soll der Erzähler das Gewirr von Handlungsströmen zum klaren Organismus gliedern?

Nur ein naiv-genialer Erzähler kann die Lösung des Problems mit so einfachen Worten darstellen, wie es Fritz Reuter in der „Franzosentid" (6. Kapitel) getan hat: „Wenn einer 'ne Geschicht richtig vertellen will, denn möt hei't grad' so maken as de Häkers un de Pläugers, wenn s' en Acker bestellen, hei möt ümmer grad'ut haken, allens mitnemen un kein Balken stahn laten. Äwer wenn hei dit ok all befolgt, so bliwwt doch hir un dor en En'n liggen, un hei möt taurügg trecken un hir en Kil utspitzen un dor 'ne Ahnwenning [ein Ackerende] nahalen. So geiht mi dat denn nu ok, ick möt en Strämel taurügg trecken un möt Herr Droi'n un Mamsell Westphalen ehr En'n heranhalen, dormit ick wedder in eine Flucht weghaken kann." In Wahrheit kann sich die Künstlerfreiheit des Erzählers gegenüber dem Stoffe nirgends so souverän entfalten wie in der Gliederung der Massen. Das Gesetz, das ihn dabei zu leiten hat, ist das Interesse des Publikums. Dieses verlangt erstens Klarheit, zweitens behagliche Spannung. Beiden Forderungen hat er bei seiner Gliederung Rechnung zu tragen. Sie decken sich vielfach, sie laufen aber sich auch zuwider.

Zunächst ist zu unterscheiden zwischen epischen Dichtungen, die für den mündlichen Vortrag, und solchen, die zum Lesen bestimmt sind. Wer eine Erzählung anhört, macht von vornherein den Anspruch auf leichte Übersehbarkeit der Stoffmasse. Diese wird — man denke etwa an Märchen — durch natürliche Einfachheit des Stoffes und klare Gliederung erreicht.

Aber schon in den homerischen und den deutschen Epen war ein gewaltiger Stoff vom Dichter zu gliedern. Ein Kampf ist dargestellt, also verläuft das Geschehen in zwei Strömen: Freund und Feind. Aber nicht nur ein Kampf von zwei Menschen, sondern von zwei Völkern: also spalten sich von den Hauptströmen kleine Nebenrinnsale ab, flie-

ßen eine Zeitlang für sich, bilden vielleicht auch einmal einen Tümpel und vereinigen sich dann wieder mit den Hauptströmen. Diese Stoffmasse schließt von vornherein Übereinstimmung der Darstellung mit dem natürlichen Verlauf des Geschehens in der Reihenfolge der Motive aus. Besonders kunstvoll gliederte der Dichter der Odyssee seinen Stoff. Die Zustände in Ithaka, Penelope und die Freier, bilden den einen Handlungsstrom, das Erleben des Odysseus den andern. Da aber im Grunde auch das Geschehen auf Ithaka sich um Odysseus bewegt, so werden durch das gemeinsame Interesse um den einen Helden und sein Schicksal die beiden Handlungsströme zur Einheit des Geschehens zusammengehalten. Der Dichter drückt dies durch das Bild der Götterversammlung, in der das Für und Wider von Odysseus' Freunden und Feinden leidenschaftlich erörtert wird, symbolisch aus: es ist götterbestimmtes Menschenschicksal, was sich am Beispiel des einzelnen erfüllt.

Dieser Stoffmasse nun verleiht der Dichter durch eine höchst kunstvolle Gliederung klare Übersehbarkeit und zugleich Spannung:

I. Die Götterversammlung. Nach einer kurzen Übersicht über die Situation (alle Trojakämpfer, soweit sie nicht gefallen, sind zu Hause, nur Odysseus wird noch von Kalypso zurückgehalten, weil Poseidon ihm zürnt) wird die Götterversammlung geschildert, in der Athene den Beschluß der Heimsendung des Odysseus erwirkt. Sie selber begibt sich nach Ithaka, um hier Telemachos durch die Hoffnung, daß der Vater noch lebe, aufzurütteln.

II. Die Telemachie. Die Zustände auf Ithaka — Treiben der Freier, Penelope, Telemachos — werden geschildert. Telemachos begibt sich nach Pylos und Sparta. Eingelegt ist hier u. a. der Bericht über den Tod des Agamemnon. Der Mordanschlag der Freier auf Telemachos wird vereitelt.

III. Erlösung des Odysseus. Absendung des Hermes zu Kalypso. Floßbau. Ankunft bei den Phaiaken.

IV. Erzählung des Odysseus von seinen Abenteuern von der Abfahrt von Troja bis zur Ankunft bei Kalypso (Polyphem, Aiolos, Kirke, Unterwelt usw.).

V. Ankunft des Odysseus in Ithaka. Erkennung durch Eumaios, Telemachos, Penelope. Besiegung der Freier.

Hätte man sich immer klar gemacht, was diese Gliederung als künstlerische Tat bedeutet, so wäre wohl niemals das törichte Gerede von dem Volksepos und den ihm zugrundeliegenden Einzelliedern aufgekommen. Es hätte am nächsten gelegen, in der Anordnung des Stoffes möglichst den zeitlichen Gang des wirklichen Geschehens innezuhalten. Also z. B. mit der Abfahrt des Odysseus von Troja zu beginnen, dann der Reihe nach seine Abenteuer zu erzählen bis zur Ankunft auf Ithaka. Das wäre der eine Handlungsstrom gewesen. Dann hätte der Dichter den zweiten aufnehmen und die Zustände auf Ithaka, die Bedrängung der Penelope durch die Freier, schildern können. Schließlich wären dann die beiden in einen verlaufen in der Schilderung des Kampfes von Odysseus gegen die Freier.

Diese Anordnung könnte klarer erscheinen als die tatsächliche Gliederung in der Odyssee. Sie ist es aber nur, wenn man das Erzählen als eine starre Fläche auffaßt, nicht als eine Bewegung. Man stelle sich vor, was dieses lange Verweilen nur bei der einen Hälfte des Geschehens an das Gedächtnis und die Aufmerksamkeit der Zuhörer für Ansprüche gemacht hätte! Sie würden die andere Hälfte vergessen, die Dynamik der Auseinandersetzung mit der anderen Hälfte und damit die Spannung würde dadurch bedeutend geschwächt worden sein. Sodann: wie eintönig und schleppend würde in diesem Falle die ganze lange Reihe der Abenteuer des Odysseus wirken, so interessant jedes für sich und so stofflich bunt die ganze Reihe ist. Diese Langatmigkeit beseitigt der Kunstgriff, daß Odysseus, an dem wir nun im vorhergehenden starken Anteil gewonnen haben, eine große Zahl seiner Erlebnisse selbst

erzählt. Damit ist Klarheit und Spannung zugleich erreicht. Aber eine epische Spannung: es ist Behaglichkeit dabei. Odysseus erzählt am Hofe des Alkinoos bei den gütigen und behaglichen Phaiaken, wo seine Irrfahrt tatsächlich ein Ende gefunden hat, wo wir über sein Schicksal im wesentlichen beruhigt sind.

Dieser Kunstgriff, einen Teil des Geschehens als Erzählung an passender Stelle in die Erzählung einzuschieben, ist auch im Roman oft angewendet worden. So erzählt Wielands Agathon der schönen Danae seine Jugendgeschichte selber, so Goethes Wilhelm Meister in den „Lehrjahren" seine früheren Theatererlebnisse der Mariane, so legt G. Keller in der ersten Fassung des „Grünen Heinrich" die Jugendgeschichte seines Helden als Aufzeichnungen Heinrichs ein. Jean Paul faßt dieses Kompositionsgesetz in der „Vorschule der Ästhetik" (II, 12, § 74) in die Worte: „Umringt nicht die Wiege eures Helden mit gesamter Lesewelt. Wie die Gallier nach Cäsar ihre Kinder nur mannbar vor sich ließen . . ., so wollen wir den Helden sofort mehrere Fuß hoch sehen; erst darauf könnt ihr einige Reliquien aus der Kinderstube nachholen, weil nicht die Reliquie den Mann, sondern er sie bedeutend macht."

Es ist klar, daß bei dieser Art Gliederung keine Einheit der Perspektive im Werke herrschen kann, weil der Standpunkt des Erzählers mit seiner Person wechselt. Äußerlich drückt sich das durch den Wechsel von Er- und Ich-Partien aus. Aber diese Verschiedenheit der Perspektive ist nur eine äußere, technische. Ideell ist in der Person des Dichters die Einheit doch vorhanden.

In diesem Kompositionsgesetz spricht sich wiederum die Souveränität des Erzählers gegenüber dem Stoffe aus: er läßt sich in der Reihenfolge des Erzählens nicht durch den zeitlichen Verlauf des Geschehens in der Wirklichkeit bestimmen, er stellt die Stoffteile in die Ordnung nach künstlerischen Rücksichten ein, ohne dadurch die Illusion

des Wirklichkeitsgeschehens als organischen Ablaufes zu stören. Man kann dieses Kompositionsgesetz als klassisch bezeichnen. Es beruht weltanschaulich auf der Überzeugung des wahrhaft großen Dichters, daß sein Ich den Stoff der Welt gestaltet, daß aber auch der Stoff sein Ich bedingt, und daß Leben, auch im Dichtwerk, aus der Zusammenwirkung beider Mächte entstehe. Es ist das Kompositionsgesetz Goethes, Kleists, Kellers, Fontanes, Storms, Meyers usw.

Die Romantik, wie sie in allem eine Steigerung und Überspannung des Klassizismus bedeutet, hat auch diesen Grundsatz übertrieben. Je weniger erlebten Stoff die Dichter in sich trugen, je weiter sie sich von der Welt entfernten, je höher sie aus der sinnlichen Wirklichkeit mit ihren Stoffgesetzen in den Äther des nur geistigen Ich emporflogen, um so mehr vergewaltigten sie den organischen Lebensstoff auch in der Gliederung ihrer Werke. Die Souveränität des klassischen Erzählers wandelt sich nun in die phantastische Willkür, die mit Akrobatensprüngen um jeden Preis die Abgelöstheit von der Welt der Materie und ihren Gesetzen dartun will. Komposition wird Spiel und Witz. Fr. Schlegel läßt im Anfang seiner „Lucinde" seinen Julius in dem ersten Briefe an Lucinde erklären, es sei für ihn und diese Schrift kein Zweck zweckmäßiger als der, „daß ich gleich anfangs das, was wir Ordnung nennen, vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne und durch die Tat behaupte. Dies ist um so nötiger, da der Stoff, den unser Leben und Lieben meinem Geiste und meiner Feder gibt, so unaufhaltsam progressiv und so unbiegsam systematisch ist. Wäre es nun auch die Form, so würde dieser in seiner Art einzige Brief dadurch eine unerträgliche Einheit und Einerleiheit erhalten und nicht mehr können, was er doch will und soll: das schönste Chaos von erhabenen Harmonien und interessanten Genüssen nachbilden und ergänzen." So ist in der Tat das Gliederungsprinzip der

„Lucinde" die Verwirrung, und ihre Wirkung beim Leser Unklarheit und Spannungslosigkeit, d. h. Langeweile.

Ähnliche romantische Kompositionswitze leisten sich E. T. A. Hoffmann in den „Lebensansichten des Katers Murr" und Immermann im „Münchhausen", wobei jener an der witzigen Unordnung in seinem Buche die Schuld dem Drucker, dieser dem Buchbinder zumißt.

Eine Reaktion auf diese verwirrenden und in ihrer Übertreibung pedantisch wirkenden Kompositionskünste der Romantik bedeutet die Kompositionsart der realistischen Erzählung. Je höher, etwa seit dem Jahre 1830, die Achtung vor der äußeren Wirklichkeit in ihrem natürlich-organischen Eigenleben stieg, um so mehr hielten die Dichter Einkehr in ihr und entdeckten — Gotthelf und Immermann — neue Stoffe, z. B. das Landleben. Fragte man sich nach der Gliederung derselben, so war es nun selbstverständlich, daß man soviel als nur möglich die Linien des natürlichen Werdens nachzeichnete. So scheute Gotthelf sich nicht, in seinem „Bauernspiegel" Jean Pauls Gesetz zu verletzen und die Entwicklung seines Helden von der ersten Kindheit an bis ins Mannesalter Schritt für Schritt uns erleben zu lassen. Und mit Recht, denn die menschliche Anteilnahme, die er für ihn zu erwecken weiß, ist so groß, daß wir seinen Werdegang mit wachsender Spannung verfolgen. Dasselbe Anordnungsgesetz hat G. Keller in der zweiten Fassung des „Grünen Heinrich" befolgt. Hier herrscht denn auch Einheit und Perspektive. Am Platze ist diese Komposition freilich nur da, wo, wie in den genannten Werken, im wesentlichen das Erleben e i n e s Menschen gegeben wird, wo also der Geschehensstrom dünn und lang, nicht breit und vielgeteilt ist.

Teilt sich dagegen das Geschehen in mehrere Ströme, so ist auch der realistische Erzähler genötigt, die Anordnung des Stoffes im Werke von dem Verlauf des Geschehens in der Wirklichkeit zu scheiden und ihn souverän zu gliedern. Der geborene Erzähler gibt sich dann dadurch

kund, daß seine künstlerische Gliederung gleichwohl die Illusion natürlich-organischen Werdens erzielt: so trägt Fritz Reuter die etwa sechs zeitlich parallelen Handlungen seiner „Stromtid" so vor, daß man den Eindruck des natürlichen Fließens eines breiten, sich da und dort teilenden Stromes bekommt. Der bloße Techniker dagegen erweckt überall den Eindruck des Künstlichen und Bewußt-Mechanischen, auch wo die Ordnung des Stoffes noch so systematisch und theoretisch begründet geschieht, wie in Gutzkows „Romanen des Nebeneinander", „Die Ritter vom Geiste" und „Der Zauberer von Rom", bei denen gleichsam das Hegelsche philosophische System in die dichterische Komposition umgesetzt ist. Bei Reuter haben wir das Gefühl des gegliederten Organismus, bei Gutzkow den Eindruck des logischen Systems. Bei jenem ist die Spannung innere, natürliche Anteilnahme an einem menschlichen Schicksal, bei diesem eine wachsende, fast möchte man sagen physiologische, Aufregung durch technische Mittel.

7. Der Erzähler stellt (im Gegensatz zum Lyriker) vor seine Hörer oder Leser Geschehen hin, das sich sichtbar in der Wirklichkeit abspielte, er stellt es aber nicht sichtbar vor sie hin, wie es der Dramatiker tut, er läßt es sie mit den inneren Sinnen schauen. Daher muß er dafür sorgen, daß es möglichst farbig und körperhaft vor diese inneren Sinne hintritt und sie wirksam zur Erschaffung einer farbigen und körperhaften Vorstellungswelt anregt. Er muß also das Äußere seiner Gestalten und die Situationen, in die er sie führt, charakterisieren. Am einfachsten scheint es, diese Charakteristik durch direkte Beschreibung zu vollziehen. Aber diese wirkt meist intellektuell, äußerlich und, wenn sie ausgedehnt ist, langweilig. Diesem Eindruck vermag sich z. B. der Eingang von O. Ludwigs Novelle „Zwischen Himmel und Erde" nicht zu entziehen.

Wie lebendig dagegen, anschaulich in dem früher S. 210 ff.) festgestellten Sinne wirkt der Anfang von G. Kellers „Verlorenem Lachen". Zuerst schafft der Dichter

durch das Festlied eine heitere und sonnige Stimmung. Dann beginnt er: „Dieses Lied sang der Fahnenträger des Seldwyler Männerchors, welcher an einem prachtvollen Sommermorgen zum Sängerfeste wanderte." Dann hören wir von „schönen Waldungen", durch die die Herren wanderten, von dem „glänzenden See mit der buntbeflaggten Stadt am Ufer", die sich vor ihnen ausbreiten. Dann erst wird der Fahnenträger als „ein schlankgewachsener junger Mann mit bildschönem Antlitz" charakterisiert. Sonnige Landschaft breitet sich so vor unserem inneren Auge aus, durch fröhliche Menschen belebt, Menschen schauen wir wandernd und singend auf dem Grunde der Landschaft; so wirkt eines ins andere, das Äußere ist Ausdruck des Innern, Anschauung entsteht als seelisch-sinnliches Leben. Das ist der Grund, weshalb die Charakteristik durch Mimik (vgl. oben S. 305) z. B. bei Storm so stark wirkt. Meisterhaft ist auch in Kleists Novellen die Charakteristik stets in die Handlung einbezogen. Alles ist bei ihm in steter Bewegung; jede lange Beschreibung fehlt; Gestalt prägt sich uns nur, aber dann um so eindringlicher, als Ausdruck von innerem Leben ein. Von bewundernswerter Anschauungskraft ist so folgende Stelle aus dem „Michael Kohlhaas": „Der Burgvoigt, indem er sich noch eine Weste über seinen weitläufigen Leib zuknüpfte, kam und fragte, schief gegen die Witterung gestellt, nach dem Paßschein."

Das einfachste Mittel der Charakteristik ist der Name. Bezeichnungen von Gegenden, wie Rosental oder Viamala, von Menschen wie Schmeie Tinkeles oder (Magister) Knips, wirken suggestiv und stellen das Bild einer bestimmten Art Wesen in unserer Phantasie auf. Drei Richtungen in der Namengebung von Personen kann man unterscheiden: 1. den gemeinbürgerlichen, gebräuchlichen Namen ohne deutliche charakteristische Bedeutung. Z. B. bei Storm Anne Lene, Marx, Barthel; bei Hauptmann Hannele Mattern, Rose Bernd; 2. den deutlich sprechenden Na-

men, oft mit komischer oder satirischer Spitze. Z. B. bei Reuter Pomuchelskopp, bei Raabe Moses Freudenstein, in Bitzius' „Bauernspiegel" Jeremias Gotthelf; 3. den Namen als Klang- und Gefühlssymbol. Z. B. bei Keller Zendelwald, Litumlei.

8. Die Sprache der großen Epiker ist, der Grundsituation entsprechend, im allgemeinen breit, behaglich, oft umständlich. Der Dichter hat ein Vergnügen und Zeit zu erzählen. Er baut also dem vollen Gedanken behaglich einen vollen, feingegliederten Sprachkörper, eine Periode mit Haupt- und Nebensätzen. So halten es Wieland, Goethe, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Kleist, Gotthelf, Keller, Raabe, Fontane. Was für ein Reichtum gesättigter Anschauung entströmt den Perioden der Kleistschen Novellen! Oder man lese den folgenden Satz aus dem Anfang von Kellers „Frau Regel Amrain": „Nun hatte er die angemessene bewegliche Lebensweise gefunden, indem er mit einer roten Brieftasche voll Papiere und einem eleganten Spazierstock, auf welchem mit silbernen Stiften ein Zollmaß angebracht war, etwa in den Steinbruch hinaus lustwandelte, wenn das Wetter lieblich war, und dort mit dem besagten Stocke an den verpfändeten Steinlagern herumstocherte, den Schweiß von der Stirn wischte, in die schöne Gegend hinausschaute und dann schleunigst in die Stadt zurückkehrte, um den eigentlichen Geschäften nachzugehen, dem Umsatz der verschiedenen Papiere in der Brieftasche, was in den kühlen Gaststuben auf das beste vor sich ging." Wieviel Vorstellungskreise sind hier syntaktisch miteinander verbunden, wieviel Nebenvorstellungen um sie gehängt! So entströmt der Periode volles Leben, reicher Gehalt und starke Anschauung. Aber nur, weil der Reichtum zugleich klar gegliedert ist: die innere Logik des grammatischen Baus besitzt eine suggestive Kraft als Anregung der Phantasie.

In der neuesten Erzählungskunst ist der gemächliche Pulsschlag dieser alten epischen Sprache beschleunigt wor-

den, oft bis zu nervösester Hast. Statt daß volle feingegliederte Perioden als Ausdruck gesättigter Gedanken sich aneinanderreihen, Sätze in klarer logischer Fügung ineinander verschlungen sind, werden die Gedankenfügungen aufgelöst, was früher Nebensatz gewesen wäre, zum Hauptsatz gemacht (die Ständeordnung der Periode verwandelt sich, der politisch-sozialen Entwicklung entsprechend, in demokratische Gleichberechtigung der Teile!), und ein Gewimmel von kurzen Sätzen trottet und läuft an uns vorbei, wie eine Herde Wölfe. Man lese etwa den folgenden Passus aus K. Edschmids Erzählung „Der aussätzige Wald": „Ein dumpfes Licht schwelte in dem Zimmer, das sie allein hatten. Holzpritschen mit Teppichen belegt umliefen die Wand und schlossen einen Kreis um den Tisch, der rund in der Mitte stand. Der Boden war mit leuchtend gelben und weißen Platten belegt. Es roch nach Wein und Rosen. Jehan ließ gemischten Wein kommen und nahm seine Dame neben sich. Eine Stunde später kamen noch einige Männer. Die Weiber lagen auf den Bänken und sangen." Ein Pizzicato kurzer Sätze hat einen Sinn, wo es, wie etwa in Liliencrons Kriegsnovellen, gilt, drängende, atemlose Bewegung zu schildern. Hier aber, wo eine bleibende Situation charakterisiert werden soll, empfindet, wer Stilgefühl hat, den Widerspruch zwischen Inhalt und Sprachform. Der Inhalt, der Raum mit den Menschen darin, ist architektonisch gegliedert. Die Sprache ungegliedert. Wie soll nun aus dieser ungegliederten Sprache die Phantasie des Lesers das architektonische Bild des Zimmers aufbauen? Es kann keine Anschauung entstehen, wie aus den wohlgefügten Perioden Kleists oder Kellers; man hat nur das Gefühl der äußeren Aneinanderreihung von intellektuell beobachteten Tatsachen, die Wirklichkeit erscheint als zerschlagen und zersetzt. Wo noch gar das Imperfekt als das epische Tempus durch das Präsens ersetzt ist, da entsteht vollends der ungemütliche Eindruck krankhafter Nervosität.

Im einzelnen aber gilt es zu unterscheiden. Vor allem die Prosa als epische Sprache besitzt die reichste Möglichkeit zu individualisieren, und da der innere Charakter der neueren Kultur eine immer mehr durchgreifende Individualisierung der Masse ist (was nicht mit Persönlichkeitsausbildung zu verwechseln ist!), so begreift man, wie im 19. Jahrhundert die Prosa die Erzählungssprache kat' exochen geworden ist.

Jedem Dichter ist eine bestimmte seelische Haltung der Sprache eigen; aus jeder seiner Äußerungen entströmt eine individuelle Atmosphäre. Ein Satz Kellers enthält ein anderes seelisches Leben als ein Satz Kleists oder Fontanes. Aber innerhalb dieser Einheit der persönlichen Atmosphäre nützt nun jeder das Bedürfnis zu individualisieren aus. Es wechselt der sprachliche Ausdruck nach syntaktischem und klanglichem Charakter. In der gleichen Novelle Kellers, in der jene umständliche Periode von dem flanierenden Herrn Amrain erzählt, stehen auch folgende Sätze: „Jeder schrie ihnen eine gute Lehre zu: ‚Wäret Ihr zu Hause geblieben, so brauchtet Ihr uns nicht zu gehorchen! Wer hat Euch hergerufen? Da Ihr uns regieren wolltet, so wollen wir nun Euch auch regieren, Ihr Spitzbuben! Was bezieht Ihr für Gehalt für Euer Geschäft, was für Sold für Euer Kriegswesen? Wo habt Ihr Eure Kriegskasse und wo Euren General!'" usw. Man sieht, die Sätze entstammen einer Rede in aufgeregter Situation. Fritz Amrain ist mit den andern Freischärlern von den Feinden gefangen. Diese umdrängen sie und schreien die Reden auf sie ein, jeder einzelne immer wieder einen Satz. Daher die Aufgeregtheit des Tempo und die Menge der kurzen Parallelsätze. Die gleiche Sprachform, die in der Novelle von Edschmid unorganisch und unanschaulich wirkte, erscheint hier von größter Anschauungskraft, weil sie der notwendige Ausdruck der Situation ist.

So ist also zu scheiden zwischen dem Sprachbau in den erzählenden Teilen, wo der Dichter selber das Wort führt,

und den Gesprächen, wo er seine Personen sprechen läßt. In den erzählenden Teilen wird im allgemeinen mehr gemächliche Gleichförmigkeit herrschen, in den Gesprächen mehr Individualisierung. Dabei ist zwischen Individualisierung durch Sprachinhalt und Sprachform zu unterscheiden. Wie weit die Individualisierung nun gehen solle, ist eine Frage der Weltanschauung und des Stiles. Der romantische Idealist, für den nur die Allgemeinheit des Geistigen besteht und die Mannigfaltigkeit der sinnlichen Welt Schein und Traum ist, individualisiert kaum inhaltlich. Bei Novalis im „Ofterdingen" sprechen sowohl Heinrich wie die Kaufleute von der Kunst; ein Realist würde die Kaufleute von den praktischen Dingen ihres Berufes sprechen lassen. Der Naturalist, dessen Blick an der Mannigfaltigkeit der sinnlichen Dinge haftet, treibt, wie z. B. die Jüngstdeutschen, die Individualisierung bis zur Wiedergabe des Dialektes, fremder Sprachen und Sprachfehler wie Stottern, geht damit völlig im Objekt auf und zerstört die Stileinheit. Der künstlerische Realismus Goethes, Kleists, Kellers, Fontanes usw. bewegt sich auch hier auf maßvoller Mittellinie und läßt den nach Inhalt und Form individuellen Ausdruck von der allgemeinen seelischen Atmosphäre seines Ich umgeben sein, schreibt wahrhaft Stil. Man mache sich klar, wie z. B. bei Fontane seine persönliche seelische Art durch den individuellsten Ausdruck seiner Personen hindurchschimmert, wie alle Fontanesch, geistreich, ironisch sprechen, trotzdem er selber einmal erklärt hat: er bilde sich ein, in der Art, wie er die Menschen sprechen lasse, auch die Besten unter den Zeitgenossen zu übertreffen. Seine ganze Aufmerksamkeit sei darauf gerichtet, „die Menschen so sprechen zu lassen, wie sie wirklich sprechen". Er wäre ein weniger großer Stilist, als er ist, wenn er diese Forderung wörtlich erfüllt hätte.

Die letzte Steigerung der Sprachindividualisierung ist der Impressionismus. Sprache ist für ihn nicht mehr Ausdruck labiler Geistigkeit, einheitlich in ihrer seelischen

Grundhaltung, aber zugleich befähigt, jede Schwankung derselben, jede Änderung in ihrer Konsistenz aufzuzeichnen, sondern ein Barometer, ein Seismometer des Stimmungslebens in seiner Beeinflussung durch die äußeren Eindrücke. Das aber heißt nichts anderes als Auslöschung des weltschöpferischen Ich und seiner sprachlichen Schöpfung, des Stiles. Impressionismus kann nur Stil genannt werden als Negation des Stiles. Stillos in diesem Sinne (auch in anderm!) sind z. B. die Romane Liliencrons: Welt erscheint in ihnen nur als Stoff.

Begreift man so das Wesen der Erzählungsprosa klar als polaren Ausdruck einerseits der seelischen Grundkraft des Dichters, anderseits der Mannigfaltigkeit der sinnlichen Wahrnehmungen, so mag man auch in der Frage des vielerörterten Begriffes des Prosarhythmus einige Klarheit gewinnen.

An sich scheint die Prosa jeden Rhythmus auszuschließen: denn sie scheint ungebundene Regellosigkeit, Rhythmus aber heißt gesetzmäßige Bewegtheit des seelischen Lebens. In der Prosa herrscht die Einzelvorstellung und das ihr entströmende Einzelgefühl; der Rhythmus aber wirkt ausgleichend. Es scheint der Gegensatz vorhanden zu sein, den Goethe den Dichter aussprechen läßt:

> Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge,
> Gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt,
> Wenn aller Wesen unharmon'sche Menge
> Verdrießlich durcheinander klingt;
> Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
> Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
> Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
> Wo es in herrlichen Akkorden schlägt?

Allein Rhythmus ist, wie oben ausgeführt worden ist, nicht Versmaß: er ist innerliche Bewegtheit, wo Versmaß der äußere Ausdruck derselben ist; natürliches Wellenspiel, wo Versmaß intellektuelle Regelmäßigkeit, Mathematik der Takte ist. Von dieser gibt es keine Ausnahmen; von Prosametrum zu sprechen wäre Unsinn, und es ist

noch kein Lob für eine Prosa, wenn sich in ihr auf weiten Strecken Versmaß zeigt, wie man etwa in Storms Novellen öfter jambische Reihen skandieren kann. Rhythmus aber ist, als natürliche Bewegtheit des Seelenlebens, Polarität von Gesetz und Freiheit. Daher kann man in Goethes Hymnen freie Rhythmen finden: bei einheitlicher rhythmischer Grundhaltung herrscht im einzelnen freie Mannigfaltigkeit des klanglich-rhythmischen Ausdrucks von Vorstellungen und Stimmungen.

Diese labile Polarität von Grundhaltung und Einzelausdruck schafft nun auch einen Rhythmus in der Prosa. Er unterscheidet sich von den freien Rhythmen der Lyrik durch eine stärkere Betonung des individuellen Ausdrucks, ein Zurücktreten der seelischen Grundatmosphäre. Aber wo überhaupt Stil ist, da ist auch diese da. Es mag wieder gesagt werden: ein Abschnitt Keller tönt anders als ein Abschnitt Storm und Kleist, ein Stück des alten Goethe tönt anders als ein Stück des jungen. Die Aufgabe wäre also zunächst, diese seelische Grundatmosphäre als die Einheit in der rhythmischen Erscheinung methodisch zu bestimmen. Ihr wirkt dann die Mannigfaltigkeit als Ausdruck der individuellen Vorstellung, Situation, Stimmung entgegen. Es entsteht eine Polarität zwischen dem Rhythmus im Gesamtschaffen eines Dichters und dem im einzelnen Werke: ich empfinde z. B. den Sprachrhythmus in Kellers „Tanzlegendchen" anders als in seinem „Martin Salander". Weiter eine Polarität zwischen der seelischen Grundhaltung im einzelnen Werke und dem klanglichen Ausdruck der einzelnen Stellen desselben. Man beachte z. B., wie die Schilderung des verwahrlosten Ackers des Bauern Marti in Kellers „Romeo und Julia" einen ganz andern Rhythmus hat als die Schilderung des Tanzes entfesselter Lust im Paradiesgärtlein. In der Schilderung des verwahrlosten Ackers, auf dem alles durcheinanderwächst und der also keine Vorstellungseinheit darstellt, will auch keine seelische Einheit und kein Zusammenschluß der

Einzelausdrücke zum rhythmischen Gesetz sich bilden, d. h. der Rhythmus ist impressionistisch: „Es war aber keine Rede mehr von einer ordentlichen Bebauung, und auf dem Acker, der einst so schön im gleichmäßigen Korne gewogt, wenn die Ernte kam, waren jetzt allerhand abfällige Samenreste gesäet und aufgegangen, aus alten Schachteln und zerrissenen Düten zusammengekehrt, Rüben, Kraut u. dgl. und etwas Kartoffeln, so daß der Acker aussah wie ein recht übel gepflegter Gemüseplatz, und eine wunderliche Musterkarte war, dazu angelegt, um von der Hand in den Mund zu leben, hier eine Handvoll Rüben auszureißen, wenn man Hunger hatte und nichts Besseres wußte, dort eine Tracht Kartoffeln oder Kraut, und das übrige fortwuchern oder verfaulen zu lassen, wie es mochte."

Das wirkt zerhackt und verwahrlost, und zwar um so mehr, weil das unruhige Ganze von einzelnen Wortreihen von rhythmisch-einheitlichem Schwung unterbrochen ist. Die Stelle: „der einst so schön im gleichmäßigen Korne gewogt, wenn die Ernte kam", ruft mit ihrem wogenden Rhythmus die Vorstellung der vergangenen Zeit empor, wo das Korn im Winde wallte, und die Stellen: „hier eine Handvoll Rüben auszureißen"; „dort eine Tracht Kartoffeln oder Kraut" mit ihrem regelmäßig jambischen Versmaß drücken die Einheit der Rüben- und Kartoffelreihen innerhalb des allgemeinen Chaos aus.

Dagegen nun die Schilderung der Tanzenden im Paradiesgärtlein (ich setze an den entscheidenden Stellen die Akzente): Als es [Vrenchen] aber die wilde Musik hörte, welche vom Estrich ertönte, vergaß es sein Leid und verlangte endlich nichts, als mit Sali zu tanzen. Sie drängten sich durch die Gäste, [die vor dem Hause saßen und in der Stube, verlumpte Leute aus Seldwyla, die eine billige Landpartie machten, armes Volk von allen Enden,] und stiegen die Treppe hinauf und sogleich drehten sie sich im Walzer herum, keinen Blick voneinander abwendend."

Deutlicher Walzertakt tönt im ersten und dritten Drittel dieser Sätze: am Anfang hören ihn die beiden Liebenden und pulst er in ihrem Blute, am Schlusse bewegen sie sich selber im Rhythmus. Die in [ ] eingeschlossene Stelle aber bringt eine Unterbrechung, in der der daktylische Takt nur vereinzelt ertönt: die Sprache drückt die Hemmung der Tanzlust durch das herumsitzende Volk aus, durch das sich die Liebenden hindurchdrängen müssen.

Natürlich wäre es verfehlt, hier von bewußter Kunst zu sprechen. Es ist innere Rhythmik, die sich im sprachlichen Ausdruck spontan auslebt, sofern sie vorhanden. Man wird sie nur im Werke des Dichters finden, dessen Seele einen eigenen Schlag hat, nicht aber im Werke des bloßen Schriftstellers, der sie auch durch Versmaß nicht, wie von einzelnen versucht worden ist, erreichen kann.

IV. DIE DRAMATISCHE WIRKUNGSFORM

Der Stoff des Dramas ist das von einer willensstarken Persönlichkeit als Handlung erlebte Wirklichkeitsgeschehen. Sein Wesen ist intensive Spannung sich bekämpfender Mächte.

Die Situation, in der sich dieser Stoff darstellt, ist das Theater mit Bühne und Publikum. Goethe schildert sie unübertrefflich im Vorspiel zum Faust durch den Mund des Direktors. Das Gerüst der Bühne ist aufgeschlagen, das Publikum sitzt da und „jedermann erwartet sich ein Fest". Wer ist dieser „Jedermann", d. h. das Publikum, und welches sind seine Ansprüche? Der Direktor charakterisiert sie drastisch und treffend:

Wenn diesen Langeweile treibt,
Kommt jener satt vom übertischten Mahle,
Und, was das Allerschlimmste bleibt,
Gar mancher kommt vom Lesen der Journale.
Man eilt zerstreut zu uns, wie zu den Maskenfesten,
Und Neugier nur beflügelt jeden Schritt;
Die Damen geben sich und ihren Putz zum besten
Und spielen ohne Gage mit.

Was träumet ihr auf eurer Dichterhöhe?
Was macht ein volles Haus euch froh?
Beseht die Gönner in der Nähe!
Halb sind sie kalt, halb sind sie roh.
Der, nach dem Schauspiel, hofft ein Kartenspiel,
Der eine wilde Nacht an einer Dirne Busen . . .

Das Publikum des Dramatikers ist ein anderes als das des Epikers. Der Kreis Menschen, der dem Erzähler zuhört, ist nicht allzu groß und schon durch die menschliche Beziehung zum Haus, in dem er gesellschaftlich versammelt ist, und die Stimmung der geselligen Stunde zur seelischen Gemeinschaft zusammengebunden. So ist es für den Erzähler nicht allzu schwer, die Aufmerksamkeit seiner Hörer zu erwecken und zu erhalten. Dagegen das Publikum des Dramatikers! Es zählt Hunderte, ja Tausende von Personen. Die einzelnen stehen zu dem Raum, in dem sie sich versammelt haben, nicht in menschlichen Beziehungen, sie bilden keine gesellschaftliche Einheit. Das Portemonnaie entscheidet über ihre Anwesenheit oder Nichtanwesenheit im Theater, ja es bestimmt sogar ihre größere oder geringere Entfernung vom Darstellungsmittelpunkt, der Bühne: nicht wer das innigste Verhältnis zum aufgeführten Stücke hat, das größte Verständnis, sitzt, wie es natürlich wäre, der Bühne am nächsten, sondern wer am meisten zahlen kann, so daß oft gerade die glühendsten Verehrer des Kunstwerks am weitesten von seinem Aufführungsraum entfernt sind.

Die einzelnen Personen des Publikums bilden aber auch keine seelische Einheit zusammen. Der eine ist gebildet, der andere ungebildet; der eine roh, der andere fein; der eine nimmt im bürgerlichen Leben die Stellung ein, der andere eine andere; der eine denkt an dies, der andere an das. Kurz: das Publikum im Theater ist eine diffuse, unorganische Menge, ein Haufe von Menschen, die sich ganz zufällig an einem Orte zusammengefunden haben, um dem Worte des Dichters zuzuhören, und zwar nur für ein paar

Stunden; denn nachher will jeder wieder seinen besonderen Geschäften und Vergnügungen nachgehen, wie er von ihnen herkommt. Aufgabe des dramatischen Dichters also ist es, diese Vielstimmigkeit für die kurze Zeit, die ihm eingeräumt ist, zur seelischen Einheit zusammenzuzwingen und die so auseinanderstrebenden Köpfe und Herzen Einen Weg zu führen. Er kann es durch die starke Spannung, die seinem Stoffe innewohnt, durch die sich aneinander entwickelnden Gegensätze, durch den Kampf der Parteien; denn der Kampf ist es, was die Menschen am stärksten spannt und sie von ihren Sonderinteressen ablenkt. Wenn auf menschenwimmelnder Straße der Großstadt zwei Menschen hintereinander geraten sind und sich regelrecht prügeln, so hält der versunkenste Denker, der eiligste Geschäftsmann an und wartet gespannt den Ausgang des Zweikampfes ab. So greifen seelische Veranlagung des Dramatikers, dramatischer Stoff und dramatische Situation ineinander ein. Die dramatische Situation aber, oder die seelische Struktur des vor der Bühne versammelten Publikums bestimmt die äußere Wirkungsform oder den Stil als Ausdruck des dramatischen Gedanken- und Stofferlebnisses. Das Wesen des dramatischen Stiles ist Spannung, entstehend durch den gewaltsamen formalen Zusammenschluß von großen Gegensätzen, Konzentration von auseinanderstrebenden Elementen in Stoffmasse, Zeit, Raum, Reihenfolge, Charakteren, Sprache.

1. Die Konzentration der Stoffmasse (Geschehen und Handlung). Der Stoff, den der Dramatiker erlebt, unterscheidet sich von dem Stoffe des Epikers durch seine größere Intensität der Dynamik, die in dem gegensätzlichen Verhältnis der Motive zum Ausdruck kommt. Es ist die Art des Dramatikers, diese Spannung in einem Vorgange der Wirklichkeit zu erkennen und herauszuarbeiten. Nun kann, nach seiner Masse betrachtet, an sich ein dramatischer Stoff ebenso umfangreich sein wie ein epischer. Der Nibelungenstoff ist für Hebbel als Wirklich-

keitsgeschehen genau so umfangreich wie für den mittelalterlichen Epiker. Was ihn umfangreich macht, das ist die gewaltige Umhüllung, Durchflechtung und Vollstopfung des Stoffgerüstes mit Episoden und Nebenmotiven. Das Stoffgerüst ist ein Konflikt wie in aller epischen und dramatischen Dichtung. Während nun der Epiker ihn mit allerlei Beiwerk umhüllt und wattiert, um seinen Austrag auf die behaglich versammelten Zuhörer nicht allzu grausam wirken zu lassen, so muß der Dramatiker im Gegenteil danach trachten, den Grundkonflikt von diesem Beiwerk zu befreien und die streitenden Mächte in der ganzen Härte und Grausamkeit ihres inneren Gegensatzes vor sein Publikum hinzustellen. Seine Tätigkeit ist also zunächst, von der Forderung der Spannung geleitet, eine sondernde, auswählende, abschälende (wobei nicht untersucht werden soll, wieviel Anteil an dieser Tätigkeit sein Erleben hat und wieviel sein Formen). Er verwandelt das Wirklichkeitsgeschehen oder den überlieferten Stoff in das auf der Bühne dargestellte Geschehen oder die dramatische Handlung.

Eine kurze Vergleichung zwischen Laubes Romantrilogie „Der deutsche Krieg" (die hier beigezogen werden kann, weil es sich nur um die Stoffmasse handelt) und Schillers „Wallenstein" mag den Unterschied veranschaulichen. Schon der äußere Umfang macht ihn klar: Laubes Roman umfaßt gegen 2000 Buchseiten, Schillers Drama zwischen 3—400. Laube entrollt ein umfassendes Gemälde der ganzen politischen, kirchlichen Gegensätze und kulturellen Verhältnisse der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Er läßt die großen geschichtlichen Persönlichkeiten handelnd auftreten: die Kaiser Matthias und Ferdinand, den König Gustav Adolf, Wallenstein, Bernhard von Weimar, Rat Eggenberg. Sie umgibt ein Gewimmel von untergeordneten Personen, die der Verfasser mehr oder weniger frei erfunden hat: Junker Hans von Starschädel, Graf Zierotin mit seinen beiden Neffen, dem Jesuiten Norbert

und dem Junker Rudolf von Mitzlau, Wallensteins Pseudosohn, Jesuitentypen verschiedener Abstufung, Leute aus dem Volke. Stellt man sich vor, wie von all diesen Personen als Energiezentren mehr oder weniger wichtige, mehr oder weniger breit ausgeführte Handlungen auslaufen, so bekommt man einen Begriff von der gewaltigen Stoffmasse dieses Romans.

Der Stoff des Dreißigjährigen Krieges war für Schiller, wenn wir von den von Laube erfundenen Personen absehen, im ganzen nicht minder groß. Aber für ihn galt es nun auszusondern. Die Zahl seiner Personen ist, im Vergleich mit der in andern Dramen, groß genug, aber doch klein gegenüber der Laubes. Vor allem aber: es ist schärfer geschieden zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem. Wallenstein ist als überragendes Haupt in die Mitte gestellt; sein Wille setzt die Welt in Bewegung und weckt die Gegenmacht: die sittliche, Max; die politische, Oktavio.

Sodann: Laube läßt sein Geschehen anheben mit dem Jahre 1619 und führt es im Wechsel von Glück und Unglück bis zum Tode Wallensteins im Jahre 1634. Schiller greift nur den Ausgang von Wallensteins Leben aus der Stoffmasse heraus und drängt das Geschehen in vier Tage zusammen.

2. Die zeitliche Konzentration. Auch in seiner zeitlichen Dauer ist das Wirklichkeitsgeschehen als Stoff im Drama an sich ebenso umfänglich wie im Epos: für Hebbel wie für den Dichter des Nibelungenliedes dauert das Geschehen gleich lange.

Anders aber verhält es sich nun mit der Zeit als Wirkungsform in Epos und Drama. Der Epiker hat, wie wir gesehen, völlige Freiheit in der formalen Behandlung der Zeit. Er kann das Geschehen Jahrzehnte dauern lassen, wie G. Keller im „Grünen Heinrich", denn er kann mit einem Worte über Jahre hinwegschweben, wie Goethe es in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" tut. Er stellt das Ge-

schehen ja nicht in wirklichem Bild vor seine Zuhörer, er regt nur ihre Phantasie an, es sich vorzustellen. Die Zeit als Wirkungsform ist für sie Illusion. Der Dramatiker dagegen läßt auf der Bühne das Geschehen in körperlichen Gestalten und wirklichen Vorgängen in bestimmtem Raume sich als Handlung abwickeln; die Zeit, die diese Handlung dauert, ist für die Zuschauer wirklich. Da nun das Grundgesetz, das des Dramatikers Schaffen bestimmt, die Spannung ist, so muß auch die Zeit der Handlung als Wirkungsform in dieses Spannungsgesetz einbezogen, sie selber auch Trägerin dieser Spannung sein.

Nun ist klar: ein Geschehen, das in der Wirklichkeit sich auf lange Zeitdauer erstreckt, weil sich zwischen Tat und Gegentat, Schuld und Sühne eine ganze Kette von vielfach belanglosen Zwischengliedern einschiebt, lähmt unser Interesse. Wir brauchen und wünschen nicht zu wissen, was z. B. ein Mörder für Bekannte antrifft nach seiner Tat, wohin er geht, wie er sich kleidet, was er ißt usw., bis ihn die Rache ereilt, wenn diese Dinge nicht in den ursächlichen Zusammenhang verstrickt sind. Die Handlung wird sie also einfach auslassen, Tat und Sühne näher zusammenrücken, um die innere Dynamik des Geschehens zu stärken.

So ist also der Unterschied zwischen Geschehenszeit und Handlungszeit ein doppelter:

Die Geschehenszeit ist imaginär und von unbegrenzter Länge.

Die Handlungszeit ist wirklich und begrenzt.

Die weitere Frage ist aber nun, wie die Aufführungszeit, d. h. die nach der bürgerlichen Uhr gemessene Zeitdauer der Handlung bei der Aufführung auf die Handlungszeit, d. h. die Zeit, die die Handlung als wirkliches Geschehen beansprucht, wirke. Daß sie wirkt, scheint schon daraus hervorzugehen, daß das Publikum nur eine beschränkte Zeit im Theater sitzt. Es ist nur zu entscheiden, ob der Einfluß der Aufführungszeit so stark ist, daß sie

die Handlungszeit zwingt, sich völlig mit ihr zu identifizieren, so daß also dann eine Stunde Handlungszeit einer Stunde der bürgerlichen Zeit, die während der Aufführung verstreicht, entsprechen würde. Wäre dies der Fall, so wäre offenbar die sogenannte Forderung der Einheit der Zeit buchstäblich erfüllt.

Allein auch die strengsten Befürworter dieses Gesetzes halten nicht an einer so buchstäblichen Befolgung desselben fest. In der Tat wird kaum ein Zuschauer, der unter der Wirkung eines großen und starken Dramas steht, mit der Uhr in der Hand kontrollieren, ob Aufführungszeit und Handlungszeit sich decken. Gerade die großen und stark wirkenden Dramen verhindern diese Verstandesoperation bei einem natürlichen und genußfähigen Menschen, mit dem hier einzig zu rechnen ist, weil es sich ja um die Feststellung von natürlichen Gesetzen, nicht um die von Regeln handelt, die von Kritikastern und Theoretikern erklügelt worden sind. In Wahrheit also ist diese Deckung von Aufführungs- und Handlungszeit meist durchaus imaginär, und das, worauf es ankommt, ist einzig die Illusion der Stetigkeit, des lückenlosen zeitlichen Zusammenhangs der wesentlichen Handlungsmomente, die der lückenlosen ursächlichen Verkettung, der Ideendynamik, parallel geht und durch sie gesteigert wird. Sobald diese Illusion der Stetigkeit da ist, kann, nach bürgerlicher Uhr gemessen, die Dauer der Handlungszeit die der Aufführungszeit um Stunden, Tage, Monde, ja Jahre übersteigen. Bei Shakespeare ist diese Illusion der Einheit stets da, schon weil seine Fabeln so scharf profiliert und in ihrer Ideendynamik und Motivverkettung so kräftig sind, daß das Geschehen lückenlos geschlossen erscheint. Während die Naturalisten, mit aller peinlichen Berechnung der Handlungszeit nach der Aufführungszeit, diesen Eindruck der lückenlosen Stete des Geschehens nicht oder nur selten erreichen, weil die Welt ihnen von vornherein zerstückelt und das Geschehen ein mechanisches Aneinanderreihen

von Tatsachen ohne innere Verursachung und Ideendynamik ist.

Diese Illusion der lückenlosen Stetigkeit der Handlung kann nun auf zwei Wegen erreicht werden: a) durch eine fortschreitende oder synthetische Handlung und b) durch eine rückgreifende oder analytische Handlung. Man hat sich aber klarzumachen, daß es Bezeichnungen a parte potiore sind, und daß ausschließlich fortschreitende oder rückgreifende Handlungen nicht vorkommen.

a) Die fortschreitende Handlung ist Konzentration des Geschehens auf seine dramatisch wesentlichen Momente, die in der zeitlichen Reihenfolge des Wirklichkeitsablaufs vorgetragen werden. Sie kann also in der Regel nur dann gewählt werden zum Vortrag eines Geschehens, wenn dieses nicht allzu groß und zeitlich gedehnt ist, d. h. nicht allzu viele gesonderte Bühnenbilder zur Darstellung der einzelnen Stufen des Geschehens erfordert. Die innere Motivierung des Geschehens, die den zeitlichen Ablauf begleitet und ihn erklärt, steigert die Dichte der zeitlichen Verkettung. Das ist die Art, wie die Handlung sich z. B. im „Prinzen von Homburg" vor uns abspielt. Die Traumszene eröffnet und gibt die Exposition. Dann reihen sich als Stufen der Handlung aneinander: Orderausteilung. Schlacht. Siegesfeier und Gefangennahme des Prinzen. Wachsende Verzweiflung. Bitte um sein Leben. Übertragung der Selbstverfügung durch den Kurfürsten. Selbstbesinnung des Prinzen. Gewaltsames Vorgehen der Truppen. Entgegentreten des Prinzen. Begnadigung — genau in der gleichen Reihenfolge, wie sich die Dinge im Wirklichkeitsgeschehen abgespielt hätten. Die innere Motivierung bindet die Glieder der zeitlichen Kette logisch-kausal zusammen und vollendet erst den Eindruck der lückenlosen Stetigkeit.

b) In der rückgreifenden Handlung sind zeitliche Stetigkeit und Kausalität geschieden. Sie wird in der Regel gewählt, wenn das Geschehen ein dünnes, zeitlich lang-

gedehntes ist, so daß die einzelnen Glieder nicht zeitlich zusammengerückt werden können, ohne daß die Illusion der Stetigkeit Schaden leiden würde. Eine Konzentration mit dem Anspruch auf Illusion kann dann nur so erreicht werden, daß das Geschehen in seiner zeitlichen Folge völlig aufgelöst und seine einzelnen Momente aus der Tiefe der Vergangenheit ohne Rücksicht auf ihre Reihenfolge in der Wirklichkeit nur nach dem Bedürfnis ihrer stofflich-kausalen Beziehungen von den Personen heraufgeholt und auf die Ebene des dramatischen Dialogs projiziert werden. Damit dieser aber nicht undramatisches Gerede, bloße gesellige Unterhaltung bleibe, sondern Spannung erhalte, wird er ganz von der Erörterung der Kausalität des Geschehens angefüllt. Die innere Logik des Geschehens wird in diesem Falle ausschließlich Trägerin des (äußerlich nicht sichtbaren) Geschehens, sie in ihrer Entfaltung im Dialog wird die eigentliche Handlung des Stückes. Diese besteht also in einem Klärungs- oder Aufhellungsvorgang für die Personen der Handlung und die Zuschauer. Die Personen der Handlung kennen zum Teil die Tatsachen schon, zum Teil müssen sie sie erst durch die Handlung erfahren. Aber auch die, die sie schon kennen, bekommen erst jetzt durch die Handlung den Einblick in den Zusammenhang. Den Zuschauern vermittelt die Handlung sowohl die Kenntnis der Tatsachen als ihren inneren Zusammenhang. Es ist klar, daß diese Aufhellung nur langsam und behutsam vor sich gehen darf, damit Spannung entsteht. Diese wird bei der rückgreifenden Handlung also zum großen Teil von der Art des Aufbaues, d. h. der äußeren Form, getragen.

Ibsen ist ein Meister dieser Art rückgreifender Handlung. In seinen „Gespenstern" z. B. erstreckt sich das Geschehen auf ein ganzes Menschenleben. Es umfaßt das Verhältnis der späteren Frau Alving zu dem Pastor Manders. Ihre Verlobung mit Alving und ihre Eheschließung. Ihr Eheleben mit seinen Enttäuschungen. Die Geburt des

Sohnes Osvald und seine Erziehung fern von der Heimat. Seine Künstlerlaufbahn. Den Tod des Herrn Alving. Den Bau des Kinderheims. Dieses langgedehnte Geschehen konnte also nicht als fortschreitende Handlung auf die Bühne gebracht werden, wenn nicht die Stetigkeit darunter leiden sollte. So greift Ibsen erst an dem Schluß der Kette ein, nach der Rückkehr Osvalds aus Paris, läßt aus seiner Krankheit den Dialog erwachsen und in diesem die Personen, vor allem Frau Alving, einzelne Geschehnisse und Tatsachen aus der Vergangenheit heraufholen, je nachdem das innere Bedürfnis des Augenblicks es verlangt. Erst hört man von dem seltsamen Imbettbleiben Osvalds, dann von seiner Müdigkeit: er hat in der letzten Zeit nicht mehr so viel malen dürfen. Dann von dem Eheleben der Frau Alving, deren Mann, wie man beiläufig erfährt, seit zehn Jahren tot ist: ihr ganzes Zusammenleben mit ihrem Mann ist nur ein verdeckter Abgrund gewesen. Den Schluß des ersten Aktes bildet die für die Mutter schreckliche Wahrnehmung, daß der Sohn in den Fußtapfen des Vaters wandelt. So erfahren wir so viel, um uns für das Schicksal von Frau Alving und ihrem Sohne zu interessieren, aber nicht so viel, daß unsere Neugierde durch das Mitgeteilte befriedigt wäre. Erst der zweite Akt gibt uns und Frau Alving den Aufschluß über Osvalds Krankheit und stellt sie in den breiteren Ideenzusammenhang der sozialen Gefährlichkeit der christlichen Askese: Osvalds Krankheit ist das Erbteil des Vaters, nicht selber verschuldet. Erst im dritten Akt wird diese Aufklärung auch Osvald selber zuteil. So ist alles Aufrollung und Durchhellung der Vergangenheit durch das Licht der erst am Schlusse völlig durchschauten Kausalität. Das einzig Positive, Neue, was äußerlich noch geschieht, ist der Brand des Kinderheims und der tatsächliche Ausbruch des Krankheit Osvalds. Man hat mit Recht gesagt, daß Ibsens analytische Dramen eigentlich nur den fünften Akt einer Handlung darstellen.

Mehr oder weniger trifft diese Aussage freilich auf die

meisten Dramen zu: auch die Handlungen in Schillers „Wallenstein", „Maria Stuart", Hebbels „Gyges", Kleists „Zerbrochenem Krug" geben den Abschluß und die Lösung eines langen, vor dem Anfang der Bühnenhandlung verlaufenen Geschehens in kurz zusammengedrängter Darstellung: wobei die wesentlichen Momente des zurückliegenden Geschehens im Dialog erörtert werden.

3. Die räumliche Konzentration der Handlung. Der geschlossene Bühnenraum ist der Ort, wo die Handlung sich abspielt. Er steht, als sichtbares Bild, mit ihr in innerm Zusammenhang, schafft räumliche Stimmung und legt um das Geschehen einen festen zusammenhaltenden und abschließenden Rahmen. So wirkt er an sich schon konzentrierend.

Sowenig aber nun die Frage der „Einheit der Zeit" von der bürgerlichen Zeitmessung aus beantwortet werden kann, ebensowenig hat die „Einheit des Ortes" mit der menschlichen Topographie etwas zu tun. Dem natürlichen Gefühl des Zuschauers im Theater ist es offenbar völlig gleichgültig, ob das Ufer des Vierwaldstättersees, wo die Handlung der ersten Szene des „Wilhelm Tell" sich abspielt, einige Stunden von Steinen oder Altorf entfernt liegt, wo die folgenden Vorgänge geschehen. Denn nur der klügelnde Kritiker mag ausrechnen, daß man in der Zeit, da dieses Geschehen im Theater sich abspielt, nicht vom einen Ort zum andern gelangen kann. Sofern also die Einheit des Ortes nicht vom Dichter aus Rücksicht auf den Regisseur des realistisch-dekorativen Theaters beobachtet und damit der häufige und störende Szenenwechsel vermieden wird, so ist auch diese Frage ein Problem der künstlerischen Illusion.

Die Illusion der Einheit des Ortes wird in erster Linie durch die starke Dynamik der Kausalität erreicht. Dies zeigt Shakespeare, dessen Fabeln eine so starke Spannkraft enthalten, daß man — wenn man nicht gerade meiningerisch eingestellt ist — an die Bühnendekoration als

Ausdruck des Raumes nur geringe Anforderungen macht, „Unwahrscheinlichkeiten" im Sinne des naturalistischen Stiles unbedenklich in Kauf nimmt und sich mit Raumsymbolen begnügt. Die Hauptsache ist, daß nicht durch umständlichen und öfteren Bühnenumbau und entsprechend lange und häufige Pausen die Handlung auseinandergerissen und die Illusion der Raumeinheit dadurch zerstört wird.

Wichtiger als diese „Einheit des Ortes" ist aber für die räumliche Illusion die Frage, was sich von der Handlung auf und was sich hinter der Bühne abspielen soll — das Problem von dramatischer Darstellung und epischem Bericht in der Handlung. Theoretisch ist die Frage so zu beantworten: Was sich auf der Bühne sichtbar als Handlung abspielt, prägt sich den Zuschauern stärker ein, als was hinter der Bühne geschieht und also bloß erzählt wird. Daher soll auf der Bühne alles dargestellt werden, was zur wesentlichen Mittellinie der Handlung gehört; berichtet kann werden, was Nebenwerk, Verursachung und Folge der wesentlichen Handlungsmomente ist. Man hat sich also, will man die Frage entscheiden, zuerst klarzumachen, was die eigentliche dramatische Handlung und was bloßes Geschehen ist.

Lehrreich ist Kleists „Prinz von Homburg". Das Geschehen umfaßt die Vorgänge vor, während und nach der Schlacht bei Fehrbellin, im besonderen den Anteil, den der Prinz von Homburg daran hat. Die Handlung aber ist der Reflex des Geschehens in der Seele des Prinzen, die sittlich-politische Klärung, die er als Typus des Staatsbürgers erlebt. Diese also, und nur diese, stellt der Dichter in ihren einzelnen Stufen in Bühnenbildern vor unser leibliches Auge. So sehen wir den Prinzen als Schlafwandler, in der Versammlung der Offiziere bei der Orderausteilung, in der Schlacht, bei der Siegesfeier, im Gefängnis usw. Wir erfahren aber z. B. das Schicksal des Kurfürsten in der Schlacht nur durch den falschen Bericht Mörners und

die Berichtigung des Wachtmeisters und des Grafen Sparren (II, 4 und 7 f.), wir sehen den Pferdetausch und den Tod Frobens nicht auf der Bühne. Ebenso hören wir den Spruch des Kriegsgerichtes nur in Form des Berichtes von Hohenzollern (III, 1), wir sehen das Gericht nicht tagen, obgleich das Für und Wider der Meinungen ein bewegtes Bühnenbild hätte schaffen können. Denn diese Glieder der Handlungskette, ob sie auch unentbehrlich sind für die Erkenntnis der Seele des Prinzen und die durch seine schlafwandlerische Unbesonnenheit geschaffene Situation, sind gleichwohl nur wichtig in ihrer Wirkung auf den Prinzen. Es ist also logisch, daß wir diese Wirkung auf der Bühne sehen und die Tatsachen selber im Hintergrunde bleiben. Im besonderen das Kriegsgerichtsurteil ist für den Prinzen ein Gespenst, der Ausdruck der Starrheit und unbeweglichen Einförmigkeit des Gesetzesbuchstabens, also soll es aus dem Hintergrund so wirken und darf nicht dramatisch geteiltes Bühnenleben werden. Dagegen müssen wir die Audienz der Natalie bei dem Kurfürsten (IV, 1) sehen, weil sie uns den Gegensatz zwischen der Gesetzesauffassung des Prinzen (und Nataliens) und der des Kurfürsten klar macht, ebenso die eigenmächtige Ausstellung der Dislozierungsorder der Prinzessin (IV, 2), weil die Gefahr der Unklarheit des Gesetzesbegriffes dadurch uns eingeprägt wird.

Es ist das Zeichen dramatischer Begabung, daß der Dichter so den Grundnerv der Handlung erkennt und ihn (und nur ihn) auf die Bühne bringt. Der Nichtdramatiker dagegen macht die Bühne nur zum Schauplatz äußerer Bilder und theatralischer Bewegung (Kampfszenen u. dgl.), in denen sich gar nicht dramatische Dynamik entfaltet, und läßt das dramatische Leben oft hinter der Bühne verkümmern. Lehrreich dafür ist eine Vergleichung von Geibels „Brunhild" mit den entsprechenden Teilen von Hebbels Nibelungen. Freilich können auch technische Gründe für eine Verlegung einer Handlungsstufe hinter der Bühne

entscheidend sein, wie das bei der Darstellung der Hinrichtung der Maria Stuart bei Schiller der Fall sein dürfte.

4. Die Reihenfolge der Motive im ganzen dramatischen Bau wie in den einzelnen Akten und Szenen ist durch das Gesetz der Spannung bestimmt. Diese entsteht aus der Wirkung zweier entgegengesetzter Kräfte aufeinander — ursprünglich der Kraft des Bogens und der Stärke des ihn spannenden Armes, aus deren Zusammenarbeit der Pfeil seine Schwungkraft bekommt. Die Spannung im Stoffe schafft der Konflikt. Die Form hat die Aufgabe, diese Spannung in die Seele der Zuschauer zu übertragen. Sie erzeugt sie als zeitlich-räumliche Begrenzung der Aufführung der Handlung auf geschlossener Bühne. Diese Begrenzung ist Gegenwirkung gegen die in der Handlung waltenden, ins Grenzenlose drängenden Triebkräfte. Unterstützt wird diese Begrenzung durch eine klare Anordnung der Stoffmasse, im besondern durch die Festsetzung gewisser Punkte oder Stufen innerhalb der Handlung, die durch die Natur der Spannung als gesetzmäßiger seelischer Bewegung bestimmt sind. Diese sind: Exposition, erregende(s) Moment(e), Steigerung, Höhepunkt und Peripetie, Lösung oft durch Katastrophe.

Meisterlich ist diese Anordnung z. B. in Schillers „Maria Stuart". Die Handlung bewegt sich um die Frage der Befreiung Marias. Die Gespräche zwischen Paulet und der Hanna Kennedy (I, 1), an die Aufbrechung des Schrankes sich anschließend, zwischen Maria und Paulet (I, 2), und zwischen Maria und Kennedy (I, 4) enthalten im wesentlichen die Exposition, die Vorgeschichte des Konfliktes und die Umrisse der Hauptcharaktere. Echt dramatisch ist dabei, wie der Charakter Marias als Bewegung gezeichnet ist, wie Selbstanklage gegen Befreiungshoffnung kämpft. Das erste rohe Dazwischentreten des Mortimer (I, 3) lenkt, indem es die uns sympathische Maria beleidigt, unsere Aufmerksamkeit auf den Jüngling. Die Eröffnung seines Befreiungsplanes (I 5) ist das erregende Moment,

der Beginn der Handlung: eine starke Hoffnung entsteht. Ein zweites erregendes Moment von schwächerer Kraft meldet sich in dem Vertrauen, das Maria auf Leicester setzt. So wirkt die Urteilsverkündigung durch Burleigh (I 7), indem sie das Schicksal Marias zu besiegeln scheint, doch nur als Gegenwirkung gegen die mächtige Hoffnung auf Befreiung und ist ihre eigene Wirkungskraft durch diese von vornherein geschwächt: wir sehen in ihr nun zum ersten Male die beiden Kräfte (Befreiung und Tod) einander entgegenwirken. Die Betonung der Rechtsfehler im Verfahren gegen Maria durch Paulet und die Ablehnung des Meuchelmordes (I, 8) steigert die Hoffnung und gibt dem ersten Akt einen beschwingten Ausgang.

Der zweite Akt führt die Steigerung weiter, indem er die beiden Kräfte, die die Spannung bewirken, kompliziert. Bis jetzt schien es, als ob die beiden Mächte, Maria und Elisabeth, als einheitliche Größen einander gegenüberständen. Jetzt sehen wir (II, 1—4), wie Elisabeth von widerstreitenden Empfindungen — Wunsch, die Gegnerin zu vernichten, und Angst vor der Tat — hin und her geworfen wird, wie unter ihren Ratgebern dem strengen Burleigh, der das Staatsinteresse vertritt, der milde Talbot, der die Sprache der Menschlichkeit führt, entgegenarbeitet, und Leicester klug zwischen beiden steht. Die Unterredung Elisabeths mit Mortimer (II, 5) steigert die Spannung, indem sie auf einen Augenblick die klare Zweiheit der Grundkräfte durch die Frage verwirrt, ob Mortimer gegen Maria oder Elisabeth falsch spiele. Sein Monolog (II, 6) schafft die notwendige Klarheit und stellt die Wirkungskraft der Befreiungshoffnung wieder her. Das Gespräch zwischen Mortimer und Leicester (II, 8) stärkt und schwächt die Hoffnung. Die Stärkung liegt in der Klärung des Verhältnisses von Mortimer und Leicester, die getrennt, aber nicht feindlich handeln werden, die Schwächung liegt in dem Urteil der Unbesonnenheit, das der kluge Leicester über das Unternehmen von Mortimer fällt. Der letzte Auf-

tritt (II, 9) stärkt den Eindruck von Leicesters Klugheit und scheint zugleich seine labile Haltung zwischen den beiden Königinnen als wohlwollende Freundschaft mit beiden zu rechtfertigen: er erreicht von Elisabeth die Verheißung der persönlichen Zusammenkunft mit Maria.

Um diese Zusammenkunft als Angelpunkt dreht sich die Handlung des dritten Aktes. Mächtig ist die Lebenshoffnung der Maria gewachsen durch die Freiheit der Natur, in die man sie geführt (III, 1), aber die Ankündigung der Nähe der Elisabeth durch Paulet (III 2) erschüttert ihr Zutrauen, das sie gerade stärken will („O warum hat man mich nicht vorbereitet" — eine echt dramatisch antithetische Situation). Talbots mildes und kluges Reden nährt die Hoffnung auf einen guten Ausgang der Unterredung wieder (III 3), aber Elisabeths Kälte (III, 4) erschüttert sie aufs neue. Die Unterredung selber, indem sie beiden Königinnen Gelegenheit gibt, ihr Inneres zu enthüllen, zeigt nur, wie sehr es von Haß gegeneinander erfüllt ist. Der Höhepunkt des Dramas, die letzte Grenze, bis zu der die Spannkraft des Bogens reicht, bevor er bricht, sind die Worte der Maria (V. 2390 ff.): „Sagt mir: Ihr seid frei, Maria" bis „aus Eurer Hand empfangen". Oder vielmehr die Pause, die auf diese Worte folgt. Indem Elisabeth das versöhnende Wort nicht spricht, ist der Zweck der Unterredung gescheitert. Schon die folgenden Worte der Maria künden ihren inneren Umschwung an und deuten auf die Peripetie der Handlung hin:

Weh Euch, wenn Ihr mit diesem Wort nicht endet!

Da Elisabeth es nicht spricht, im Gegenteil, Maria beleidigt („Die allgemeine Schönheit" V, 2417 f.), so lebt sich nun der leidenschaftliche Haß der Maria in brausenden Tiraden aus: sie triumphiert in ihrem Gefühle (III, 5), aber sie ist in Wirklichkeit unterlegen. Die folgenden Szenen prägen es uns ein (III, 6—8): Mortimer ist ein brünstiger Schwärmer ohne Besonnenheit; der wahnwitzige Mordanschlag Sauvages zerstört unsere ganze Hoffnung

auf sein Unternehmen zur Rettung Marias, nachdem sie infolge der falschen Meldung Paulets von der Ermordung Elisabeths (III, 7) für einen Augenblick mächtig aufgeflackert ist.

Unsere Hoffnung beruht im wesentlichen nun noch auf Leicester; denn von der Hilfe Frankreichs erwarten wir nichts (IV, 1 und 2). Er tritt im vierten Akt also stark hervor. Die dramatische Handlung, die diesen Akt bewegt, besteht darin, daß auch diese Hoffnung zerstört wird: Burleigh durchschaut Leicester (IV, 3). Dieser selber gibt Maria preis (IV, 4—6) und vermag sich vor Elisabeth durch den Verrat von Mortimers Anschlag äußerlich zu rechtfertigen. Bereits bringt man Elisabeth das Urteil zur Unterschrift (IV, 7 und 8). Umsonst, daß Talbot diese zu verzögern sucht (IV, 9). Schließlich spitzt sich die Frage zur Selbstentscheidung der Elisabeth zu, die der Dichter in Form eines Monologes gibt (IV, 10). Er endet mit der Ausfertigung der Unterschrift. Elisabeths Feigheit, die Folgen der Tat auf sich zu nehmen, ist nur eine moralische Rettung Marias (IV, 11). Indem das Urteil in Burleighs Hand gelangt, ist Maria verloren (IV, 12).

Der fünfte Akt bringt den Abschluß der Handlung durch die Hinrichtung und eine lyrische Erweichung dieses herben Ausganges durch die Liebe der Diener Marias (V, 1—5), die hohe und reine Stimmung der Heldin (V, 6), ihre moralische Läuterung (ihre Hinrichtung ist nicht die Strafe für ihr Verhalten gegen Elisabeth; sie leidet also insofern unschuldig), durch den Segen der Kirche (V, 7), durch die Verzweiflung Leicesters (V, 10), durch das zweideutige Verhalten und die Vereinsamung Elisabeths (V, 11—15).

So hat durch die Anordnung des Stoffes nicht nur die gesetzmäßige Entwicklung der Handlung in den Akten und Szenen Wirkungsform erhalten, sondern ist auch das Geschehen stets als bewegte Polarität, als Spannung und Dynamik ausgedrückt. Schiller scheut lange Szenen nicht, wenn sie eine innerlich bewegte Diskussion enthalten; er

weiß ihre Länge aber geschickt zu unterbrechen, wo ihr Inhalt nur ein starres Beharren auf einem Standpunkt ist, und schafft wenigstens äußere Bewegung wie nach I, 2 durch Mortimers Eintreten unsere Spannung erregt wird. Vor allem muß auch das Gesetz des Gegensatzes mithelfen, seelische Bewegung zu schaffen (z. B. III, 7 und 8).

Es ist keine Frage, daß bei Schiller die äußere Form als Reihenfolge der Motive an der Wirkung einen bedeutenden Anteil hat. Er ist ein glänzender Techniker. Aber er erzielt auch Wirkung von innen heraus. Darin unterscheidet er sich von Laube, der nur Virtuos der Technik ist. (Lehrreich ist z. B. eine Vergleichung seines „Grafen Essex" mit der „Maria Stuart").

5. Die Zeichnung der Charaktere. Ein Charakter im Drama ist nur dann dramatisch, wenn die Spannung der Grundkräfte der Handlung sich in seiner Seele auswirkt, wenn sein Inneres die Walstatt streitender Mächte ist. Daher hat die Charakteristik als Wirkungsform den Zweck, diese innere Dynamik stark herauszuarbeiten. Dies kann nur dadurch erreicht werden, daß der Dichter die Idee, die das Seelenleben der Personen in Bewegung setzt, in mannigfacher Spiegelung in die sinnliche Erscheinung treten läßt.

Hier verhält sich aber nun der idealistische Stil (bei Schiller, Kleist, Hebbel) anders als der realistische oder gar naturalistische. Die Personen Schillers, Kleists und Hebbels sind als sinnliche Erscheinungen einer Idee aufgefaßt und gezeichnet, und da Idee Triebkraft bedeutet, so wirken sie vor allem als stets Bewegte, Handelnde. Damit diese stete Bewegung nun in der Wirkungsform klar und anschaulich wird, bedarf es nicht einer Ausstattung der Personen mit zahlreichen individuellen „Eigenschaften"; denn ein Reichtum von Charakteristik würde hindern, wie eine Menge Gepäck und Gewänder einen Menschen unkenntlich macht und am Ausschreiten hindert.

Man betrachte daraufhin die Zeichnung des Prinzen von

Homburg bei Kleist. Die Idee seines Wesens ist stark individuelles Seelenleben, willenskräftiges Genie. Dieses läßt der Dichter nun in verschiedenster Spiegelung erscheinen, indem es sich — echt dramatisch — mit der von außen gegebenen Situation auseinandersetzt. Es erscheint als träumender Ehrgeiz (in der Schlafwandlerszene), Versonnenheit (bei der Orderausteilung), Unbesonnenheit (in der Schlacht), Verwirrtheit und Feigheit (im Gefängnis), Klarheit und Mannesmut (nach dem Empfang der Zuschrift des Kurfürsten). Man spürt: es ist immer wieder das gleiche Seelenwesen, was als Reaktion auf die Reizung des äußeren Zustandes in diesen verschiedenen Verhaltungsweisen wechselnd zum Ausdruck kommt; es handelt sich nicht um verschiedene dauernde Eigenschaften, aus denen der Charakter zusammengesetzt ist. Ähnlich ist es beim Richter Adam im „Zerbrochenen Krug", dessen „Eigenschaften" (Sinnlichkeit als Erotik und Epikuräertum, Lügenkunst, Rabulistik) nur Auswirkungen des einen seelischen Grundwesens sind.

Der Realismus, als der Stil einer erstarrenden Kulturphase, geht einen anderen Weg. Er faßt den Menschen starrer, mechanistischer. Weniger als Idee und Dynamik, denn als Materie und Gestalt. Diese Gestalt nun stattet er mit einer Reihe von Zügen aus, die er, wie er von außen an die Dinge herantritt, nicht innerlich in ihnen lebt, äußerlich um sie hängt, wie die Stücke eines Maskenkleides. Otto Ludwigs Erbförster besitzt so im wesentlichen folgende Eigenschaften: Liebe zum Wald, Berufstüchtigkeit, starres Festhalten am Alten, Despotismus zu Hause bei aller Liebe zu den Seinigen, Bibelglauben und -kenntnis, Rechthaberei, Unbeweglichkeit im Handeln und Sprechen, Wehrlosigkeit gegen den Alkohol. Ein Gemisch von Zügen, die man nicht leicht auf eine Ideeneinheit zurückführen kann. Als „Natur" kann man sie nicht bezeichnen, denn die Natur ist beweglich. Man könnte nur sagen: erstarrte Natur, Natur als feste Gestalt (das Bild eines

alten Eichbaumes schwebt etwa vor). Aber das hieße ja nun gerade, daß die Dynamik der Idee dieser Person fehlte und damit die Triebkraft der Handlung. Und in der Tat: es setzt der Förster die Handlung auch nicht in Bewegung (man erwäge nur seine starre Unbehilflichkeit gegen Robert I, 4!). Sie geht überhaupt nicht von einem Menschen aus, auch nicht von dem beweglichen Gegenspieler des Försters, dem jähzornigen und herrischen Fabrikanten Stein, sondern sie entsteht zwischen beiden, aus der Konstellation der Verhältnisse, und entbehrt deshalb auch des zwingenden Ausganges (vgl. oben S. 69).

Diese ideenlose Starrheit in der Auffassung der Menschen, die ihm Gestalt, nicht Bewegung sind, sucht O. Ludwig nun, echt materialistisch, zu verkleiden durch einen Reichtum charakteristischer Einzelheiten, die als stehende Eigenschaften erscheinen und in ihrer abgegrenzten Gestalt abwechselnd hervortreten. Auch die Art der Charakterzeichnung im „Erbförster" ist, wie alles Schaffen O. Ludwigs, Zusammensetzspiel, nicht Heraustreiben innerer Kräfte nach außen. Man sehe einmal, wie die Reden des Försters im vierten Auftritt des ersten Aktes in lauter Einzelheiten zerrinnen, wie jeder der kurzen Sätze eine feste Tatsache ausdrückt, keine Dynamik die einzelnen verbindet, der Förster immer wieder stockt, wie epischer Bericht, reich ausgestattet (die Erzählung von Mariens Erlebnis im heimlichen Grund), den Fortgang erschwert, die Bewegung belastet. All das ist epische, nicht dramatische Charakteristik. Reichtum und Mannigfaltigkeit äußerer fester Gestalten, nicht Kraft innerer Bewegung ist durch sie ausgedrückt. Der Naturalismus zu Ende des Jahrhunderts hat diese epische Zeichnung der Personen noch gesteigert und bildete sich sogar etwas darauf ein.

6. Die Sprache ist entweder Dialog oder Monolog. Der Dialog ist die normale Ausdrucks- und Wirkungsform, da der Inhalt des Dramas, die Handlung, ja Auseinandersetzung ist.

Im Monolog legt sich Innerstes, Geheimstes ohne Zeugen dar. Seine Berechtigung ist vom konsequenten Realismus bestritten worden, indem man es für psychologisch unwahrscheinlich hinstellte, daß ein Mensch lange und kunstvoll gegliederte Selbstgespräche halte. Der Monolog sei, so wurde erklärt, aber auch technisch ein ungeschicktes Aushilfsmittel, um Gedanken, die sich im Innern der Personen bewegen, dem Publikum mitzuteilen. Die dramatische Handlung aber wende sich nirgends an ein Publikum, sondern sei ein Stück Leben, das sich selber vortrage.

Nun kann die psychologische Möglichkeit des Selbstgespräches nur von einer Kunst bestritten werden, die die Selbsttätigkeit des geistigen Lebens leugnet, wie es der materialistische Naturalismus tut. Sobald sie zugegeben wird, so muß, wie selbstverständlich, auch eingeräumt werden, daß dieses geistige Leben in Zuständen hoher Erregung auch spontan nach außen dringe und sich in Worte forme, gleichviel, ob Zuhörer da sind oder nicht.

Die Frage des Monologs ist also von einem anderen Gesichtspunkt aus zu betrachten, von dem des dramatischen Stiles aus. Dessen Wesen ist Ausdruck der in der Handlung des Dramas wirkenden Spannung. Ist nun der Monolog eine Form des dramatischen Stiles, so ist er als Form dann völlig berechtigt, wenn diese Spannung in ihm wirkt; denn dann ist er in die Handlung organisch einbezogen. Daraus geht hervor:

a) Der Monolog darf im Drama nur da stehen, wo die Spannung der Situation derart ist, daß sie diesen Ausdruck als notwendige und einzig mögliche Lösungsform ausnahmsweise fordert; denn man darf nicht vergessen: die normale Ausdrucksform im Drama ist die Auseinandersetzung durch Rede und Gegenrede der handelnden Personen. Dialog ist an sich schon Handlung. Es kann aber nun der Fall eintreten, daß die Handlung sich von dem äußeren Schauplatz auf den innern zurückzieht, und was

bisher Auseinandersetzung mit anderen Personen gewesen ist (und es künftig auch wieder sein wird), Selbstauseinandersetzung des Ich wird.

Dies ist der Fall in Mortimers Monolog in der „Maria Stuart" I, 6. Die Spannung der Zuschauer ist infolge seines zweideutigen Verhaltens gegenüber beiden Königinnen so groß geworden, daß sie in dauernde Verwirrung überzugehen, d. h. geschwächt zu werden, droht. Dies verhütet Schiller durch den Monolog, der uns die wahre Meinung von Mortimer enthüllt. Sein Monolog ist also durch das Bedürfnis der Zuhörer nach Klarheit hervorgerufen. Man könnte diese Art den technischen Monolog nennen. Auch Leicesters Monolog V, 10 gehört als Mitteilung an die Zuhörer hierher.

Künstlerisch höher stehen die Monologe im „Hamlet" III, 1: „Sein oder Nichtsein" und im „Wallenstein" I, 4: „Wär's möglich, könnt' ich nicht mehr." Sie sind hervorgerufen durch das eigene Bedürfnis des Helden (und damit natürlich auch des Publikums) nach Klärung der Situation. Hamlet spricht seinen Monolog aus der drückenden Enge seines zarten Gewissens heraus, das vor eine übergewaltige Tat gestellt ist. Wallenstein den seinigen, weil die Ankunft des schwedischen Unterhändlers ihn in die Notwendigkeit versetzt, den Plan des Abfalls, mit dem er bisher nur gespielt, als Ernst zu erwägen. Man kann diese Art Monolog, weil sie eigentlich aus der dramatischen Situation sich mit Notwendigkeit ergibt, den dramatischen Monolog nennen.

Eine dritte Form des Monologs ist der Abschiedsmonolog Johannas in der „Jungfrau von Orleans", Prolog 4. Er hat weder den technischen Zweck einer Mitteilung an die Zuhörer, noch ist er dramatische Selbstklärung, sondern er hat lediglich die Aufgabe, die Bedeutung einer Situation lyrisch auszukosten und so einen schönen Ruhepunkt oder einen edlen Ausklang zu geben. Man kann ihn also den lyrischen Monolog nennen.

b) Die Sprache im Monolog soll durchaus antithetisch sein als Ausdruck der in ihm wirkenden dramatischen Spannung. Am stärksten ist dies im dramatischen Monolog, am wenigsten im lyrischen der Fall. Aber das antithetische Element fehlt auch im Abschiedsmonolog der Johanna nicht: es besteht in dem Gegensatz zwischen dem bisherigen friedlichen Landleben und der künftigen kriegerischen Laufbahn Johannas. Dadurch unterscheidet sich der lyrische Monolog vom lyrischen Gedichte und kennzeichnet er sich als organisches Glied eines Dramas.

Dieser dynamisch-antithetische Bau macht das Wesen der dramatischen Sprache im allgemeinen, also auch im Dialog, aus. Ist die Sprache des Lyrikers parataktisch, die des Epikers reichgegliederter Periodenbau, so ist die des Dramatikers nach ihrem psychologisch-grammatischen Bau eine Mischung von Parataxe und Hypotaxe: logisch gegliederter als die des Lyrikers, denn sie dient ja als Ausdruck oft komplizierter Erörterungen des Für und Wider; aber nicht breitbehaglich, vollgepackt und reich wie die des Epikers.

Hier ist aber nun zu scheiden zwischen dem psychologischen Charakter der Sprache im fortschreitenden und im rückgreifenden Drama. Im fortschreitenden Drama eignet der Sprache etwas Drängendes, Willenskräftiges, Explosives, das bei Lessing als logische Dialektik sich äußert, bei Schiller in tönender Rhetorik manchmal etwas äußerlich sich auslebt, bei Kleist in der „Penthesilea" der Ausbruch gewaltigen, inneren Feuers, im „Prinzen von Homburg" verhaltene Männlichkeit ist, bei Grillparzer mit einer starken Dosis lyrischer Weichheit, bei Hebbel mit ausgreifender Metaphysik versetzt ist.

Dieses Antithetische kann sich in Rede und Gegenrede ausleben, deren ausgeprägteste Form die Stichomythie ist, die Wechselrede in Doppelversen, Versen oder Halbversen (z. B. Maria Stuart, II, 8, V. 1865 ff.). Es lebt aber auch in den längeren Reden der einzelnen Personen, z. B. bei

Kleist in der Rede des Obristen Kottwitz, V, 5, wo der Gegensatz Gefühl und Disziplin in allem Sprachbau wirkt:

Herr, das Gesetz, das höchste, oberste,
Das wirken soll, in deiner Feldherrn Brust,
Das ist der Buchstab deines Willens nicht;
Das ist das Vaterland ...

Was kümmert dich, ich bitte dich, die Regel,
Nach der der Feind sich schlägt ...
Die Regel, die ihn schlägt, das ist die höchste.

Die schlechte,
Kurzsicht'ge Staatskunst, die um eines Falles,
Da die Empfindung sich verderblich zeigt,
Zehn andere vergißt, im Lauf der Dinge,
Da die Empfindung einzig retten kann.

Man fühlt, wie hier ein drängendes Leben in Für und Wider sich durchsetzt. Die Sprache geht dabei durchaus nicht auf dem geradesten Wege ans Ziel, sie verschmäht Nebensätze nicht, sie dringt auch in Seitenkanäle („ich bitte dich"; „im Lauf der Dinge"); aber sie kann das nur, weil die Expansionskraft, die in ihr ist, so stark ist, daß sie auch solche Hemmnisse überwindet, ja, sie zeigt durch Mitreißung solcher Nebengedanken und -vorstellungen erst recht ihre Intensität, wie die Kraft eines Flusses sich in dem Mitschleppen von Bäumen und Steinen beweist.

Nur wo diese antithetisch-kämpfende Stoßkraft in der Sprache ist, wirkt sie dramatisch. Demgegenüber wird die „lyrische Schönheit", das Behängen mit Bildschmuck, wie es z. B. Geibel oder Heyse üben, nur als eine Schwächung der dramatischen Wucht empfunden; die schönste Stelle, das geistreichste Bild kann auf der Bühne versagen, wo einzig Handlung wirkt. Auf der anderen Seite bedeutet auch die individualisierende Charakteristik der Sprache (durch Dialekt, Stottern usw.), wie sie der Naturalismus übt, keine Steigerung der dramatischen Ausdruckskraft, sondern eher eine Lähmung; denn Individualisierung heißt Auseinanderreißen der antithetischen Welt des Dramas in

viele einzelne Gestalten, zwingt, auf ihnen zu verweilen, und schwächt damit die Dynamik. Die reiche Individualisierung bringt epische Schwere und Fülle ins Drama, wohin sie nicht gehört. Gewiß individualisiert Shakespeare reicher als etwa Schiller oder Sophokles, aber doch ungemein sparsam gegenüber O. Ludwig und G. Hauptmann.

Im rückgreifenden oder analytischen Drama wird die Spannung der Sprache durch ihren Beziehungsreichtum erzeugt. Ibsen in seinen späteren Dramen ist ein Meister hierin. Je mehr die äußere Handlung in ihnen zusammenschrumpft, je mehr sie nur Erörterung einstiger Geschehnisse und gegenwärtiger Zustände ist, um so mehr muß die Beziehungskraft des Dialogs die Aufgabe der dramatischen Spannung erfüllen. So wird jedes Wort mit feinster Berechnung seiner Bedeutung gesetzt, die durch Symbolik vertieft wird. Zum Beispiel in „Rosmersholm" I:

Madam Helseth (zu Rebekka): „Zieht es nicht recht sehr da, wo sie sitzen, Fräulein? . . .

Madam Helseth: Ja, denn sonst würde doch wohl nicht das weiße Roß kommen, denk' ich mir." Usw.

Der Dialog ist da mit einem förmlichen feinmaschigen Netzwerk von Beziehungen durchwoben, die ihn zusammenhalten, wie das Netzwerk eines alten Efeus bröckelnde Mauern vor dem Einsturz bewahrt, und, indem sie nach allen Seiten ausgreifen, Rätsel stellen und zum Teil lösen, dadurch Spannung schaffen.

Indem so in allen Elementen der äußeren Form die Spannung als Ausdruck der inneren Dynamik des dramatischen Konfliktes wirkt, erweckt sie die Illusion einer völlig aus eigener Kraft bewegten und nach eigener Gesetzmäßigkeit lebenden Welt, eines autonomen Kosmos, der auf dem geschlossenen Bühnenraum vor einem Publikum seine Bahn zieht. Wenn im lyrischen Gedicht, dem das Publikum fehlt, die Wirkungsform als Ausdruck der Innerlichkeit des Dichters völlig subjektiv ist, in der Epik der

Dichter äußeres Geschehen als sein Erlebnis einem kleinen vertrauten Publikum mit Einmischung seines Urteils vorträgt, also die Wirkungsform aus objektiven und subjektiven Elementen gemischt ist, so ist es im Drama das fremde und vielköpfige Publikum, das die Wirkungsform — scheinbar — ausschließlich bestimmt. Der Dichter, ob er auch in jedem Worte seiner Personen spricht, ist doch völlig in sie aufgeteilt. Der Kampf, der in seiner Brust tobt, ist zum Kampf einer ihm fremden Welt geworden, der sich ohne sein Dazutun abspielt. Die Wirkungsform des Dramas ist rein objektiv.

ANHANG

VORWORT

Zum heutigen Stand der Literaturwissenschaft äußern sich im allgemeinen u. a. O. Walzel, Analytische und synthetische Literaturforschung. German roman. Monatsschrift. 2. Jahrg. 1910, S. 257 u. 321. J. Petersen, Literaturgeschichte als Wissenschaft. 1914. F. Gundolf in der Einleitung zu seinem Goethe. 1916. Eine Erörterung einschlägiger Probleme gibt R. Lehmann in seiner Poetik. 1908. Von seinen Prinzipien der Literaturwissenschaft hat E. Elster 1897 einen ersten Band erscheinen lassen, dem 1911 ein zweiter als „Stilistik" folgte. Weiter nenne ich die Poetik von R. Müller-Freienfels (1914) und weise auf ein im Verlag von B. G. Teubner erschienenes Buch meines Schülers Ernst Hirt hin: Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung (1923), dem ich manche Anregung verdanke.

EINLEITUNG: DAS ERLEBNIS

I. Voraussetzungen. S. 1: Es sei hier betont, daß der Gegensatz Ich und Welt ein Wertverhältnis nur vom Standpunkt des Ich aus ist. In der Welt oder der Konvention ist, theoretisch betrachtet, für das Ich auch alles schöpferische Hervorbringen von anderen Persönlichkeiten inbegriffen.

II. Das schöpferische Ich. S. 9: G. Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. Bd. 1, 4. u. 5. Aufl., 1920, S. 651f.

S. 11: E. Ermatinger, Deutsche Lyrik. Bd. 1, 1921, S. 80f.

S. 14: W. Scherer z. B. faßt in seiner Poetik (1888) S. 161 die Phantasie als Gedächtnis auf: „Ich bin geneigt anzunehmen, Gedächtnis und Phantasie seien allerdings dasselbe: die Fähigkeit zur Reproduktion alter Vorstellungen." Dilthey formuliert vorsichtiger (Erlebnis u. Dichtung. 2. Aufl., 1907, S. 163; vgl. W. Heynen, Diltheys Psychologie des dichterischen Schaffens. 1916, S. 19.): „Wie es keine Einbildungskraft gibt, die nicht auf Gedächtnis beruhte, so gibt es kein Gedächtnis, das nicht schon eine Seite der Einbildungskraft in sich enthielte. Wiedererinnerung ist zugleich Metamorphose." Demgegenüber muß doch festgestellt werden, daß der Fall einer inhaltlich ganz genauen, wenn auch resümierend-begrifflichen Einprägung und Wiederholung eines äußeren Tatbestandes sehr wohl möglich ist. Dieser bloße wissenschaftliche Gedächtnisakt ist aber dann von dem Schaffen der dichterischen Phantasiekraft wesentlich, nicht nur stufenmäßig unterschieden.

S. 16: Über die poetische Lizenz in Herweghs Strophen aus der Fremde I vgl. E. Ermatinger, Deutsche Lyrik. Bd. 2, S. 91f.

S. 16: Über Goethes Zueignung: Deutsche Lyrik. Bd. 1, S. 88ff.

S. 18: Konstruktiver Intellekt wirkt auch in Gustav Freytags Romanen, z. B. Soll und Haben, wie B. Seuffert, German.-roman. Monatsschrift I, 1909, S. 599ff. gezeigt hat. Nur schafft er hier keine Allegorien, sondern betätigt sich in der Erfindung von Personen und Motiven, die nach dem Gesetze der genauen Gegenübersetzung, also logisch-antithetisch geschieht.

S. 19: Kleist, Werke. Hrsg. von E. Schmidt. Bd. 4, S. 318.

S. 20: Goethes Augenbegabung: Dichtung und Wahrheit II, 6. Werke hrsg. von K. Alt. Bd. 23, S. 191. Kellers Lobpreisung des Lichtes: Grüner Heinrich, Erste Fassung. Studienausgabe. Bd. 2, S. 259f.

S. 21: Tieck, Die Töne. In den „Phantasien über die Kunst". Werke, hrsg. von E. Berend. Bd. I, S. 272f.

S. 22: Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen. Schriften. Bd. 16, S. 302. Vgl. auch F. Thummerer, Audition colorée. Lit. Echo XIV, 1911/12, Sp. 1027ff.

S. 22: Über Unterscheidung psychologischer Typen vgl. R. Müller-Freienfels, Persönlichkeit und Weltanschauung. 1919, S. 100ff. K. Jung, Psychologische Typen 1921.

S. 23: Mörike: vgl. Ermatinger, Deutsche Lyrik. Bd. 1, S. 411, 414.

S. 24: Über seine Reizbarkeit spricht Kleist selber am Schlusse seines Lebens: „Meine Seele ist so wund, daß mir, ich möchte fast sagen, wenn ich die Nase aus dem Fenster stecke, das Tageslicht wehe tut, das mir darauf schimmert.... Dadurch, daß ich mit Schönheit und Sitte, seit meiner frühsten Jugend an, in meinen Gedanken und Schreibereien, unaufhörlichen Umgang gepflogen, bin ich so empfindlich geworden, daß mich die kleinsten Angriffe, denen das Gefühl jedes Menschen nach dem Lauf der Dinge hienieden ausgesetzt ist, doppelt und dreifach schmerzen. (Werke, hrsg. v. E. Schmidt. Bd. 5, S. 433f.) — Ein ausgesprochener Dramatikertypus ist auch Strindberg, der in der Entwicklung einer Seele (deutsch von E. Schering), S. 32f., 42f., 214, sich über die Zwiespältigkeit seiner Naturanlage äußert.

S. 26: Grüner Heinrich, Erste Fassung. Studienausgabe. Bd. 2, S. 6. Vgl. dazu Verlorenes Lachen, Werke, Jubiläumsausgabe. Bd. 5, S. 398. Dagegen Hebbel, Tagebücher (Werner), Nr. 77. 1674 usw. P. Sickel Hebbels Welt- und Lebensanschauung. 1912, S. 170ff.

S. 27: Wertvoll ist die geistesgeschichtliche Psychologie E. Sprangers in seinen „Lebensformen". (3. Aufl. 1922.)

III. Das künstlerische Erleben. S. 28: Taine, Philosophie de l'art. 1865, S. 98.

S. 30: Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Hrsg. v. H. Maync. 1911, S. 131ff.

S. 31: Die gleiche Auffassung des von Novalis im „Heinrich von Ofterdingen" dargestellten Erlebens eines Dichters spricht dort Klingsohr (I 7 Schluß) aus gegenüber Heinrich: „Ich habe wohl gemerkt, daß der Geist der Dichtkunst Euer freundlicher Begleiter ist. Eure Gefährten sind unbemerkt seine Stimmen geworden. In der Nähe des Dichters bricht die Poesie überall aus." In der Tat erlebt Heinrich nichts als Poesie. Man beachte z. B., wie auch die Kaufleute nicht realistisch-

individualistisch von ihrem Berufe sprechen, sondern von den Wundern des dichterischen Schaffens und den Wirkungen der Dichtung, Orpheus, Arion u. dgl.

S. 38: Eine interessante Charakteristik des Schriftstellers — des Zivilisationsliteraten, wie er ihn nennt — gibt Thomas Mann in seinen Betrachtungen eines Unpolitischen (1918) S. 500f.

S. 39: G. Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. Bd. 1, S. 155; Bd. 2, S. 170 u. 168f.

S. 40: Th. Fontane, Von Zwanzig bis Dreißig. Werke. Jubiläumsausgabe II. 1920, Bd. 2, S. 388ff.

S. 42: M. G. Conrad, Was die Isar rauscht. 1888, Bd. 1, S. 271.

S. 43: L. Uhland, Gedichte. Hrsg. von E. Schmidt und J. Hartmann. 1898, Bd. 1, S. 110. Th. Mann, Königliche Hoheit. 1909, S. 229ff. Sehr fein über das „sinnliche Erleben" des Künstlers spricht auch P. Ernst, Erdachte Gespräche. 1921. S. 41ff.

IV. Stoff- und Gedankenerlebnis. Motiv und Idee. S. 52: Ich ziehe den Ausdruck Gedankenerlebnis der Bezeichnung Ideeerlebnis aus sprachlichen Gründen vor, ohne damit den intellektuell-begrifflichen Charakter des Wortes Gedanke zu betonen.

S. 52: Die positivistische Literaturgeschichte hat den Begriff Idee im Dichtwerk fallen lassen. Gustav Freytag z. B. in seiner „Technik des Dramas" (1863) wirft die Begriffe Idee und Motiv in der wunderlichsten Weise durcheinander. Das eine Mal (I 1, 3. Aufl., S. 9) nennt er die durch psychologische Motivierung der Vorlage erhaltene Fabel eine „dramatische Idee" und spricht das andere Mal im gleichen Sinn (S. 8) von dem „Inhalt" des Bildes, also dem stofflichen Elemente. Er fordert (S. 10), der Dichter solle die Idee eines Stückes in eine Formel abziehen und führt dann als Beispiel an, die „Grundlage" (!) von „Maria Stuart" sei: „aufgeregte Eifersucht einer Königin treibt zur Tötung ihrer gefangenen Gegnerin" — was eine Wiedergabe des Grundmotivs ist. Daher läuft denn schließlich die Erörterung über die Gesetze des Dramas echt positivistisch in eine bloße Technik, eine Handwerkslehre der äußeren Kunstgriffe aus, und wo noch von dem Weben innerer Geisteskraft im Werk die Rede ist, erscheint es als klare, rational-moralische Überlegung, nicht als Weltanschauung. Scherer (Poetik S. 212ff.) sagt: „Das Hauptmotiv wird zuweilen ‚Idee' genannt. Mit diesem Wort ist ein furchtbarer Unfug getrieben worden. Ich möchte vorschlagen, den Ausdruck fallen zu lassen; wir sagen dafür Stoff, Thema, Vorwurf, Hauptmotiv. Wir behalten den Ausdruck höchstens bei für eine bestimmte Gruppe von Werken: für die äußerliche Einheit (!) eines Gedichts, die durch ein Fabula docet entsteht, wie Goethe von der ‚Idee des Faust' spricht.... Wenn ich freilich einen vollständigen Roman um solch einer ‚Idee' willen lesen soll, dann sage ich mir: ‚tant de bruit pour une omelette!'" Im folgenden sucht er dann eine „Motivenlehre" zu entwickeln. Er nennt die „allgemeine Motivenlehre" die Ethik, „nicht wie sie ist, sondern wie sie sein sollte nach der Schleiermacherschen Absicht ... eine volle Schilderung menschlichen Denkens und Tuns." Motive dieser „Ethik" sind das Verhältnis des Menschen zu Gott, zu

andern Menschen, zu sich selbst. Das „große Gebiet der Liebe" z. B. fällt „in das Gebiet vom Verhältnis der Menschen untereinander". Man erkennt die philosophische Verwirrung der Positivisten hier deutlich: Ethik, ein System von Ideen und Gesetzen, wird zugleich als Geschehen aufgefaßt, in dem diese Ideen und Gesetze zur Verwirklichung kommen, philosophische Theorie und wirkliches Leben einander gleichgesetzt. Durch Scherers Einfluß hauptsächlich dürfte der Begriff Idee durch die einseitige Bezeichnung Motiv aus der Terminologie der Literaturgeschichte verdrängt worden sein. Man begnügte sich mit der Betrachtung und Untersuchung der äußeren bildlichen Erscheinung und kümmerte sich weniger um die innere Beseelung der Bilder durch die gedankenerlebende Persönlichkeit. So braucht z. B. A. Sauer, Grillparzers Werke, Wiener Ausgabe II 1 (1911), S. XII, Motiv ganz im Sinne von Idee, wenn er feststellt: „Jeder Dichter arbeitet mit einem beschränkten Material von Motiven, dessen größerer oder geringerer Umfang in seiner natürlichen Anlage, in seinem Temperament, in seiner Lebens- und Kunstanschauung begründet ist, Motive, die von einem Werk in das andere übergehen und die Einheit der dichterischen Persönlichkeit darstellen." Eine vortreffliche Beobachtung, deren Erkenntniswert aber, wie mir scheint, durch die Einführung des Begriffes Idee vertieft werden könnte. Was durch die Persönlichkeit bedingt, einheitlich und beschränkt ist, ist das Ideelle, was unbegrenzt und mannigfaltig sein kann, sind die stofflichen Motive. In Kellers „Sinngedicht" z. B. ist nur die eine ichbedingte Idee: Sinnentrübe und sittliche Klarheit im Verhältnis der Geschlechter zueinander. (Vgl. meine Darlegungen in der Kellerbiographie S. 593ff.) Dadurch bedingt, aber in ihrer bildlichen Erscheinung bunt und vielgestaltig ist die Reihe der Motive in den einzelnen Novellen: wie verschieden sind, nach Charakteren, äußerer Gestalt, Erleben Salome, Regine, die arme Baronin, Feniza, Zambo und Drogo, Erwin, Brandolf, Don Correa. — Auch Nietzsches Bezeichnung des Literaten als Schauspieler (Fröhliche Wissenschaft, Taschenausgabe S. 337f.) geht auf die einseitige Betrachtung des Motivisch-Stofflichen, der äußeren Erscheinung im bunten Wechsel der dichterischen Gestalten zurück; übersehen wird der eine feste, ob auch plastische Ideenkern der Persönlichkeit.

S. 56: Über das symbolische Erleben Goethes vgl. Ermatinger, Deutsche Lyrik. Bd. 1, S. 85. — Hebbel, An Üchtritz 14. Dez. 1854 (Werner, Bd. 5, S. 204).

S. 57: Zur Idee im „Faust": Deutsche Lyrik, Bd. I, S. 87.

S. 62: Über den Begriff des forcierten Talentes: Deutsche Lyrik, Bd. 2, S. 1ff.

S. 62: Heine an H. Laube, 25. Januar 1850.

S. 63: O. Ludwig, Shakespeare-Studien. Werke. Hrsg. von Bartels. Bd. 6, S. 6.

ERSTER TEIL: DAS GEDANKENERLEBNIS

I. Die Entstehung der dichterischen Weltanschauung. S. 67: A. Stern, O. Ludwig. 2. Aufl. 1906, S. 210. — O. Ludwig, Shakespeare-Studien. Werke, hrsg. von Bartels. Bd. 6, S. 5.

S. 68: O. Ludwig, Werke, hrsg. von Bartels. Bd. 6, S. 307 f. — In dem Aufsatz: Der poetische Realismus (Bartels. Bd. 6, S. 156) spricht Ludwig von der „Idee am Stoffe, und zwar derjenigen, die als natürliche Seele in ihm wirkt und atmet".

S. 68: A. Holz, Revolution der Lyrik. 1899, S. 109. (Das Wort, daß die Entwicklung der Kunstgeschichte die Entwicklung ihrer Form, ihrer Technik sei, stammt ursprünglich von A. Möller-Bruck.)

S. 70: Zu Kellers Feuerbach-Erlebnis vgl. E. Ermatinger, G. Kellers Leben. 4. u. 5. Aufl., 1920, S. 195 ff.

S. 77: Einen ähnlichen seelischen Wellenschlag erzeugt das Gedankenerlebnis in J. Gotthelf, vgl. C. Manuel, Bitzius' Leben (Werke, Springersche Ausgabe. Bd. 24, 1861) S. 14 ff. und A. Ineichen, J. Gotthelfs Weltanschauung. 1920, S. 10 ff. Storms Verhältnis zu den letzten Fragen — Gott, Unsterblichkeit und die übrigen Grundvorstellungen des Christentums — bleibt rein intellektuell: er habe von diesen Dingen nie reden hören, gestand er Emil Kuh. Die Mutter sei selten, der Vater nie zur Kirche gegangen. Von ihm habe man es nie verlangt. So stehe er diesen Dingen sehr unbefangen gegenüber. Er habe keinen Glauben aus der Kindheit her. Briefwechsel zwischen Th. Storm und E. Kuh. Veröffentlicht von P. R. Kuh. Westermanns Monatshefte 67, S. 99 ff.

S. 78 f.: Kleists Briefe (Werke, hrsg. von E. Schmidt. Bd. 5) S. 14 122; 16; 195.

S. 80: Kleists Aufsatz, Den sichern Weg des Glücks zu finden, und ungestört, auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen (Schmidt. Bd. 4, S. 57 ff.), zeigt schon in der Titelgebung, daß der Jüngling sich ganz in den Gleisen der eudämonistischen Moralphilosophie der Aufklärung bewegte mit ihrer Wechselbeziehung von Tugend und Glück: „Es ist kein besserer Sporn zur Tugend möglich, als die Aussicht auf ein nahes Glück, und kein schönerer und edlerer Weg zum Glücke denkbar, als der Weg der Tugend."

S. 81: Kleists Charakteristik von Brockes: Briefe, S. 186.

S. 82: Über Kleists Kanterlebnis vgl. F. Ohmann. Festschrift für B. Litzmann. 1920, S. 105 ff. E. Cassirer, Idee und Gestalt. 1921, S. 153 ff. Cassirer versucht den Nachweis, Kleist habe unter der „neueren sogenannten Kantischen Philosophie", Briefe, S. 204, in Wahrheit Fichte gemeint).

S. 83: Am 10. Oktober 1801 schreibt Kleist an Wilhelmine: „Die Wissenschaften habe ich ganz aufgegeben. Ich kann Dir nicht beschreiben, wie ekelhaft mir ein wissender Mensch ist, wenn ich ihn mit einem Handelnden vergleiche."

S. 86: Briefe, S 212.

S. 90: Wenn Goethe in der bekannten Stelle im Tagebuch vom Sommer 1807 (mitgeteilt von E. Schmidt, Werke, Bd. 1, S. 199) Kleists Gefühlsverwirrung im „Amphitryon" der antiken Behandlung des Stoffes gegenüberstellt, die „auf Verwirrung der Sinne, auf den Zwiespalt der Sinne mit der Überzeugung" ausging, so lehrt unsere heutige Kenntnis von Kleists innerer Entwicklung vielmehr, daß es ihm ebenfalls, wie den Alten eben darum zu tun war, nur freilich in einem unendlich viel tieferen Sinne.

S. 91: Kleist hatte ursprünglich Kunigunde als Zauberin dargestellt und ihr magische Gewalt über die Naturgeister (Nixen) verliehen (Herzog, H. von Kleist, S. 448). Damit deutete er offenbar symbolisch die übernatürliche, zauberische Macht an, die die „Wahrheit", die wissenschaftlich erkannte Wirklichkeit einst auf ihn ausgeübt. Eine Bemerkung Tiecks soll ihn veranlaßt haben, das Zaubermotiv preiszugeben. Ich muß gestehen, daß mir diese Motivierung der Änderung bei einem so genialen und innerlich sicheren Dichter wie Kleist nicht einleuchten will. Wenn er die magische Gewalt über die Natur durch den natürlichen Zauber der „mosaischen Schönheit" genügend ersetzen zu können glaubte, so mag dieses Motiv ihm als ein klareres (freilich auch bis zum Lächerlichen drastisches) Symbol seiner nachkantischen Auffassung der wissenschaftlichen Wahrheit, d. h. der Erkenntnis der Sinnenwelt, erschienen sein: was sie, die vielumworbene, an Erkenntnis gibt, erweist sich als ebenso mechanisch zusammengesetzter Sinnentrug, wie Kunigundens „mosaische Schönheit". Man muß sich in diesem Zusammenhange daran erinnern, wie häufig bei Kleist das Motiv der Gestaltverwandlung und der daraus erfolgenden Sinnentäuschung ist. Es findet sich in der „Familie Schroffenstein" als Kleidertausch der Liebenden, im „Amphitryon" als Verwandlung des Jupiter in Amphitryon, des Merkur in Sosias, im „Kätchen von Heilbronn" in der „mosaischen Schönheit" der Kunigunde, im „Findling" in der Ähnlichkeit des Nicolo mit Colino und der Maskerade des Nicolo mit dem Anzug auf dem Bilde des Colino. Alle diese Motive sind durch die Idee von Kleists Kanterlebnis (die äußere Erscheinung, die die Wissenschaft empirisch feststellt, ist Sinnentrug) hervorgerufen.

S. 92: Kleist, Briefe, S. 359. 144.

S. 92: Auf den Zusammenhang zwischen der „Hermannsschlacht" und Fichtes Machiavellaufsatz (Nachgelassene Werke. Bd. 3, S. 401 ff.) ist, soweit ich sehe, bisher noch nicht aufmerksam gemacht worden. Fichte schrieb ihn 1807 in Königsberg. Über seine Bedeutung: F. Meinecke, Weltbürgertum und Nationalstaat. 5. Aufl. 1919, S. 101 ff.

S. 93: Über die Beziehung von Kleists Anachronismen zum Kanterlebnis vgl. Ohmann in der Festschrift für B. Litzmann, S. 121.

S. 94f.: E. Cassirer, Hölderlin und der deutsche Idealismus (Idee und Gestalt, S. 109ff.) zeigt feinsinnig, wie bei Hölderlin im Gegensatz zu den idealistischen Philosophen stets an die Stelle der Dialektik der Begriffe die Dialektik (wenn man so sagen darf) des Gefühls tritt.

S. 95: Der Entwurf der Hyperion-Vorrede ist veröffentlicht von K. Viëtor im Schwäbischen Bund. März 1920, S. 614f.

II. Wesen und Probleme der dichterischen Weltanschauung. S. 102: Über den Unterschied zwischen Philosophie und Dichtung spricht F. Medicus, Philosophie und Dichtung, Logos. Bd. 4 (1913) S. 36ff.; Grundfragen der Ästhetik. 1917, S. 3ff.

S. 102: Grillparzer, Werke. Ausgabe der Stadt Wien. 2. Abt. Bd. 7, S. 34; 245.

S. 104f.: Goethe, Werke, hrsg. von K. Alt u. a. Bd. 28, S. 303ff.

S. 106: Über die Entwicklung des Homunculus zur Helena vgl. W. Hertz, Goethes Naturphilosophie im „Faust". 1913.

S. 107: Polarität ist scharf von Antithese zu unterscheiden. Jene ist ein dynamisch-vitaler Begriff, ein Wirkungsgegensatz, diese ein logischer, eine Gegenüberstellung der Begriffe bis zum Widerspruch. Der Unterschied wird klar an Goethes Lied „An den Mond" einerseits und Schubarts „Fürstengruft" anderseits (vgl. Ermatinger, Deutsche Lyrik. Bd. 1, S. 150 ff. und 38). Durch alle Strophen von Goethes Mondlied geht eine Polarität, z. B. 1. Strophe: Natur — Seele:

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

2. Strophe: Mondesblick — Freundesauge:

Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Über mein Geschick.

3. Strophe: Freude — Schmerz:

Jeden Nachklang fühlt mein Herz
Froh- und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud und Schmerz
In der Einsamkeit.

5. Strophe: Köstlichkeit des Erinnerungsbesitzes — Qual des nicht Vergessenkönnens:

Ich besaß es doch einmal,
Was so köstlich ist!
Daß man doch zu seiner Qual
Nimmer es vergißt!

7. Strophe: Der Fluß im Winter — im Frühling:

Wenn du in der Winternacht
Wütend überschwillst,
Oder um die Frühlingspracht
Junger Knospen quillst.

Das Wesentliche aber ist nun, daß die gegensätzlichen Vorstellungen nicht einander als statische Begriffe gegenübergestellt werden, sondern daß sie als einander entgegenwirkende erscheinen, vgl. 1. Strophe: Füllest wieder — Lösest endlich; 2. Strophe: Breitest lindernd; 3. Strophe: Fühlst; Wandle zwischen; 5. Strophe: Ich besaß es einmal — nimmer vergißt; 7. Strophe: überschwillst — quillst; überall bezeichnen die Zeitwörter ein Geschehen, ein Wirken.

Dagegen stellt Schubart in der „Fürstengruft", als Rhetoriker und wesentlich intellektuell gearteter Mensch, die Gegensätze einander einfach als statische Begriffe gegenüber:

1. Strophe: Fürstenstolz — jetzt vermodernd:

Da liegen sie, die stolzen Fürstentrümmer!
Ehmals die Götzen ihrer Welt!

4. Strophe: Der gute Fürst — der Tyrann:

Denn ach! hier liegt der edle Fürst, der Gute,
Zum Völkersegen einst gesandt,
Wie der, den Gott zur Nationenrute
Im Grimm zusammenband.

6. Strophe: Einstige Macht — jetzige Ohnmacht:

Da liegen Schädel mit verloschnen Blicken,
Die ehmals hoch herabgedroht —
Der Menschheit Schrecken; denn an ihrem Nicken,
Hing Leben oder Tod.

Goethes Gedicht ist von innerem Leben bewegt; das von Schubart gleißt von kalt-geistreichem Rednerprunk.

S. 113: Hebbel, Werke, Histor.-krit. Ausgabe von Werner. Briefe. Bd. 1, S. 211f.

III. Das Problem der Gliederung der dichterischen Weltanschauungen. S. 117: Über W. Diltheys Weltanschauungstypenlehre handelt ausführlich R. Unger, Weltanschauung und Dichtung. 1917, S. 38 ff., wo sich auch ein Verzeichnis von Diltheys Studien über dieses Problem findet. In Betracht kommen hauptsächlich die Aufsätze in der Systematischen Philosophie, 1908 (in Hinnebergs Kultur der Gegenwart I, 6) und in M. Frischeisen-Köhlers Sammelwerk Weltanschauung, Philosophie und Religion. 1911.

S. 117: A. Comte, Abhandlung über den Geist des Positivismus. Übersetzt von F. Sebrecht. 1915.

S. 118: Fontane, Meine Kinderjahre. Werke. Jubiläumsausgabe. 2. Reihe, Bd. 1, S. 253.

S. 119: W. Köhler, C. F. Meyer als religiöser Charakter, 1911, zeigt den Zusammenhang zwischen Meyers kalvinischem Protestantismus und seinem Schaffen.

S. 119: Neuere Versuche einer Klassifizierung der Weltanschauungen auf psychologischer Grundlage gaben R. Müller-Freienfels, Persönlichkeit und Weltanschauung, 1919, und K. Jaspers, Psychologie der Weltanschauungen. 1919.

S. 120: Das Problem der Periodisierung des literarischen Geschehens steht außerhalb der Peripherie dieses Buches. Wie man sich immer zu den älteren und neueren Versuchen, die Aufgabe praktisch zu lösen, stelle, eines scheint mir gewiß, daß Literaturgeschichte nicht eine bloße zeitliche Reihe von Dichter-Einzelbildern ist, sondern daß zu zeigen ist, wie allgemeines Sein und Geschehen in der Epoche Zeitgestalt gewinnt und diese wiederum im einzelnen Dichter und seinen Werken sich individualisiert. Für ein dichterisches Einzelgebiet habe ich in meiner Deutschen Lyrik (1921) einen derartigen Versuch unternommen.

ZWEITER TEIL: DAS STOFFERLEBNIS

I. Das Wesen des Stofferlebnisses. S. 126: G. Kellers Leben, Briefe und Tagebücher I, S. 356 ff.

S. 131: G. Kellers Leben. S. 292.

S. 135: A. Strindberg, Die Entwicklung einer Seele. Deutsch von E. Schering. 1920. S. 151 bekennt: „Ein Dichter wählt seine Stoffe nicht, aber er kann doch unter den Stoffen wählen, die ihn ergriffen haben."

II. Stoffquellen. S. 139: Sogar C. F. Meyer soll (Unvollendete Prosadichtungen, hrsg. von A. Frey. 1916, Bd. 1, S. 5) geklagt haben, Shakespeare habe den Spätern alle großen Motive vorweggenommen. Bei seinem Plane eines Petrus Vineadramas tat er sich etwas darauf zugute, daß hier der Schatten Shakespeares nicht überhange. Ist aber nicht die Tatsache, daß er das Vineadrama trotz dieser Distanz von Shakespeare doch nicht geschaffen hat, gerade ein Beweis dafür, daß es hier nicht auf die objektive Natur des Stoffes ankommt, sondern auf die Beziehung des Stoffes zum Bearbeiter, die seelische Anlage des Dichters und seine künstlerische Bereitschaft für den Stoff? „Gustav Adolfs Page" hat Meyer geschaffen, trotzdem hier der Schatten Schillers — in der Gestalt Wallensteins — überhing!

S. 147: So haben sich die Juristen durch die distanzlose, gegenwartswirklichkeitsgetreue Darstellung des Kriminalfalles in Hauptmanns „Rose Bernd" veranlaßt gesehen, den von dem Dichter dargelegten Tatbestand kriminalistisch und kriminalpsychologisch zu untersuchen; vgl. Wulffen, G. Hauptmanns Rose Bernd vom kriminalistischen Gesichtspunkt. Juristisch-psychologische Grenzfragen 4. 3. 1906. H. Reichel, Kriminal-psychologisches zu G. Hauptmanns Rose Bernd. Philosophische Wochenschrift vom 17. Nov. 1906.

S. 150: Keller, Werke. Jubiläums-Ausgabe. Bd. 4, S. 46 f.; vgl. E. Ermatinger, Die Urbilderfrage bei G. Keller. Neue Zürcher Zeitung. 1918, Nr. 861 und P. Schaffner, der „Grüne Heinrich" als Künstlerroman. 1919, S. 96 ff.

S. 154: Arnims Werke, hrsg. von M. Jacobs. Bd. 2, S. 21.

S. 154 f.: Hermann Kurz, Werke, hrsg. von H. Fischer. Bd. 4, S. 182 f.

S. 155: Die ganze erkenntnistheoretische Befangenheit des positivistischen Historikers spricht aus den Erläuterungen, die W. H. Riehl seinen Kulturgeschichtlichen Novellen (1856) vorausschickt: „Unser historisches Gefühl", so führt er aus, „erträgt es nicht mehr, daß man uns große Staats- und Kriegsaktionen im Roman genrehaft ausmalt, daß die Hauptheldeu der Geschichte, deren Charaktere seit unsern Knabenjahren festgeformt vor unserm Geiste stehen, von dem Romandichter frei umgebildet, oder in ihren Zügen klein ausgearbeitet werden. Der Dramatiker, der sich der idealeren Form des Verses bedient, den die Bühne zwingt, nicht auszumalen, sondern sein Gebilde breit, in großen Umrissen anzulegen, — der Dramatiker darf uns einen im Äußeren ungeschichtlichen Wallenstein oder Egmont bieten. Der Novellist dagegen, in der realistischen Prosa schreibend, gibt unserer historischen Bildung eine Ohrfeige, wenn er mit dem Anscheine, als erzähle er wirkliche Geschichte, weltbekannte Tatsachen umkehrt, und, nach Bedarf der Komposition, große Männer klein zuschneidet und kleine in die Größe zieht." So stellt er die Forderung, daß die historische Novelle auf dem Grund der Gesittungszustände einer gegebenen Zeit freigeformte Charaktere in ihren Leidenschaften und Konflikten walten lassen solle.

„Weltgeschichtliche Geschicke mögen von ferne hereinragen, weltgeschichtliche Personen im Hintergrunde über die Bühne des historischen Romanes schreiten. Der Boden aber, worauf sich die erfundene Handlung bewegt, ruhe auf den Pfeilern der Zeitgeschichte; die Luft, worin die erdichteten Personen atmen, sei die Luft ihres Jahrhunderts; die Gedanken, davon sie bewegt werden, seien ein Spiegel der weltgeschichtlichen Ideen ihrer Tage." Demgegenüber mag an ein Wort Strindbergs (Die Entwicklung einer Seele. Deutsch von E. Schering, S. 179) erinnert werden: „Objektive Geschichtsschreibung kann es nicht geben, besonders da es ein objektives Subjekt nicht gibt, durch dessen Auffassung die äußeren Ereignisse hindurchgehen könnten, ohne von der Anschauungsweise des Individuums und der Epoche gefärbt zu werden."

S. 156: C. F. Meyer, Briefe, hrsg. v. A. Frey. 1908, Bd. 1. S. 138 f.

S. 156: F. Spielhagen, Theorie und Technik des Romans. 1883, S. 58. Th. Fontane hat sich im gleichen Sinne bei Anlaß von Freytags „Ahnen" über den historischen Roman geäußert (Werke, 2. Serie, Bd. 9, Aus dem Nachlaß, hrsg. von J. Ettlinger, S. 242): „Der Roman soll ein Bild der Zeit sein, der wir selber angehören, mindestens die Widerspiegelung eines Lebens, an dessen Grenze wir selbst noch standen, oder von dem uns unsere Eltern noch erzählten." Er weist darauf hin, daß selbst Walter Scotts erster historischer Roman, Waverley, die Zeit vor zwei Menschenaltern (1745) dargestellt habe: „Warum griff er nicht gleich anfangs weiter in die Geschichte seines Landes zurück? Weil er die sehr richtige Empfindung hatte, daß zwei Menschenalter die Grenze seien, über die hinauszugehen, als Regel wenigstens, nicht empfohlen werden könne. Seine besten Erzählungen liegen innerhalb des 18. Jahrhunderts oder an dessen Eingang . . . Noch einmal also: der moderne Roman soll ein Zeitbild sein, ein Bild seiner Zeit. Alles Epochemachende, namentlich alles Dauernde, was die Erzählungsliteratur der letzten 150 Jahre hervorgebracht hat, entspricht im wesentlichen dieser Forderung. Die großen englischen Humoristen des 18. und 19. Jahrhunderts schilderten ihre Zeit; der französische Roman, trotz des älteren Dumas, ist ein Sitten- und Gesellschaftsroman; Jean Paul, Goethe, ja Freytag selbst (in „Soll und Haben") haben aus ihrer Welt und ihrer Zeit heraus geschrieben." (Vgl. auch Fontanes Bemerkungen über Scheffels Ekkehard, ebenda S. 235 f.)

S. 159: Goethe, Werke, hrsg. v. K. Alt u. a. Bd. 33, S. 219. Biedermann, Goethes Gespräche. 2. A. Bd. 3, S. 339 f.

III. Das Stofferlebnis in Lyrik, Drama und Epik. S. 173: Auf die für den dramatischen Stoff notwendige Zusammenfassung des Konfliktes in einer scharfprofilierten Bildsituation weist O. Ludwig in den Shakespeare-Studien hin (Werke, hrsg. von Bartels. Bd. 6, S. 44).

S. 179: F. Schlegel, Werke. 2. Ausgabe. 1846, Bd. 3, S. 90 ff. O. Ludwig, Epische Studien (Werke, hrsg. von Bartels. Bd. 6, S. 233): „Im Drama ist die Spannung an die Handlung, im Epos an die Begebenheit geknüpft." Shakespeare-Studien (ebenda S. 24): „Der epische Charakter geht durch die Handlung hindurch, der dramatische geht aus der Handlung hervor." Vgl. auch ebenda S. 148; 208; 237.

S. 183: Paul Heyse hat seine Ansicht über die Qualität des novellistischen Stoffes — die „Falkentheorie" — in der Einleitung zum deutschen Novellenschatz und in den Jugenderinnerungen und Bekenntnissen, 5. A. 1912, Bd. 2, S. 71 ff, dargelegt. Es handelt sich darum, „ob die zu erzählende kleine Geschichte eine starke, deutliche Silhouette habe, deren Umriß, in wenigen Worten vorgetragen, schon einen charakteristischen Eindruck mache, wie der Inhalt jener Geschichte des Dekamerone vom „Falken" in fünf Zeilen berichtet sich dem Gedächtnis tief einprägt."

S. 183: Keller, Werke. Jubiläumsausgabe. Bd. 5, S. 130f

S. 186: Kleists „Kätchen von Heilbronn" darf man nicht als Beweis dafür anführen, daß der Dichter durch Medizin und Psychiatrie wesentliche Förderung erfährt, vgl. S. 91.

S. 186: E. Bleuler, Lehrbuch der Psychiatrie. 3. Aufl. 1920, S. 166: „Unsere Literatur ist im letzten halben Jahrhundert unendlich psychologischer geworden, wenn sie auch in dieser Beziehung die französische und russische noch nicht eingeholt hat."

DRITTER TEIL: DAS FORMERLEBNIS

Allgemeines: Der Begriff der Form. Das Erlebnis der inneren und der äußeren Form. S. 194: Wenn Goethe am Anfang der Ephemerides es als eine Ungereimtheit (une absurdité) tadelt, daß Giordano Bruno im 5. Dialog die Ansicht vertrete, nicht das Sein bringe die Vielheit der Dinge hervor, sondern diese bestehe nur in der Außengestalt der Substanz, so ist die Kritik zunächst (abgesehen von der Frage ihrer Berechtigung, vgl. Dilthey, Gesammelte Schriften. Bd. 2, 2. Aufl., 1921, S. 333) für Goethe selber sehr aufschlußreich. Sie scheint mir im Kern jenes spätere Bekenntnis: „Nichts ist draußen, nichts ist drinnen, denn was außen, das ist innen" zu enthalten und zu beweisen, daß schon im jungen Goethe, wie auch der Aufsatz über das Straßburger Münster zeigt, die symbolische Fähigkeit war, anschauend zu denken und denkend anzuschauen.

S. 196. Der Begriff Innere Form ist schon in Aristoteles' „Entelechie" enthalten. Der Ausdruck ist durch Shaftesburys „inward form" in die Ästhetik des 18. Jahrhunderts gelangt, vgl. Chr. Fr. Weiser, Shaftesbury und das deutsche Geistesleben. 1916. S. 252ff. Auch Kant verwendet ihn, Kritik der Urteilskraft, her. v. Vorländer. 4. Aufl. 1913. S. 241,

S. 198: E. Ermatinger, Deutsche Lyrik Bd. 1, S. 174ff.

S. 203f.: C. F. Meyer in der Erinnerung seiner Schwester Betsy Meyer. 1903, S. 161ff. — Auch das Formerlebnis Otto Ludwigs ist, wie er überhaupt C. F. Meyer in manchem (Abstammung, nervöse Veranlagung, Hang zum Grübeln, Neigung zum dramatischen Erzählungsstil) gleicht, ein ausschließliches Stilerlebnis. Als Musikstudent in Leipzig machte er 1840 die Erfahrung, daß die Musik seinem realistischen Bedürfnis nach Charakteristik (Plastik) nicht Genüge tat. Nach einem Konzert in der Thomaskirche schrieb er in sein Tagebuch: „Doch genügt mir das Vage der Musik nicht mehr! Gestalten muß ich haben! Soviel ich bis jetzt aus mir klug geworden, ist es das poetische Element in der

Musik, das mich zu dieser gezogen hat ... Der plastische Trieb, dem ich komponierend genügen wollte, hat, wie es nicht anders sein kann, mich in mannigfache Irrtümer gebracht. Und dieser plastische Trieb scheint das Entschiedenste in meiner Natur zu sein."

ERSTER ABSCHNITT: DIE INNERE FORM

I. Die seelische Atmosphäre oder das Lebensgefühl im Dichtwerk. S. 215: F. Brüggemann, Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment. 1909. F. Ernst, Die romantische Ironie. 1915.

S. 216: Das Beispiel aus Fechners Vorschule der Ästhetik. 1897, Bd. 1, S. 225.

S. 220: Entscheidendes über das Wesen des Tragischen bei Hebbel: Ein Wort über das Drama. Mein Wort über das Drama. Vorwort zu Maria Magdalene. Vortreffliches bei P. Ernst, Der Weg zur Form. 2. Aufl. 1915, S. 113ff. M. Scheler, Abhandlungen und Aufsätze. Bd. 1, 1918: Zum Phänomen des Tragischen. J. Volkelt, Ästhetik des Tragischen. 2. Aufl. 1906 ist psychologisch orientiert.

S. 229: Der tragische Konflikt in Grillparzers Kaiser Rudolf II. bekommt seine Erläuterung durch die kantische Unterscheidung zwischen dem Staat als bloßer menschlicher Rechtsanstalt mit dem Grundsatz: „fiat iustitia, pereat mundus" und dem göttlichen Sittengesetz. Grillparzer weist darauf hin in seinem Tagebuch (Werke, hrsg. von A. Sauer. Bd. 14, S. 107): „Es ist schon darum Unsinn, von einem göttlichen Rechte zu sprechen, weil der Begriff von Recht die Idee einer Unvollkommenheit mit sich führt. Das Recht widerstreitet der moralischen Gesetzgebung, indem es das Prinzip des Egoismus über das der Liebe setzt; indes wir doch alle übereinstimmen, daß Gottes Wille gerade das Gegenteil sei. Das Recht ist eine Ausgeburt des Bedürfnisses und der Verschlechterung, daher menschlichen Ursprunges. Gottes Wort sagt: liebe deinen Feind; das Recht sagt: schlag ihn tot, wenn er dich beschädigt ..." Es ist Rudolfs Verhängnis, daß er als Herrscher das nicht einsehen will.

S. 233: Wilhelm Meisters theatralische Sendung, hrsg. von Mayne. S. 107ff. Zu Goethes Auffassung der seelischen Wirkung des Tragischen vgl. J. Volkelt, Ästhetik des Tragischen. 2 Aufl. 1906, S. 296ff.

S. 238: Jean Paul, Sämtliche Werke. 3. Aufl. 1861, Bd. 18, S. 124. G. Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. Bd. 3, S. 347. W. Raabe, Sämtliche Werke. 2. Serie, Bd. 1, S. 313.

S. 240: Raabe, Werke. 2. Serie, Bd. 1, S. 408ff.

II. Die innere Motivierung. S. 255: Das Problem: die nur fühlende Frau als Gebieterin und Herrscherin, das Kleist in dem „Prinzen von Homburg" streift, hat Grillparzer in der „Libussa" dargestellt.

S. 259: Scheinbar fallen Idee und Stoff in der Lyrik zusammen, sofern Idee etwas Geistiges und auch der Stoff hier — entgegen der Formulierung S. 52 — als bewegte Innerlichkeit sich gibt. Gewiß ist im einzelnen Falle die Grenzlinie ungemein schwer zu ziehen. Aber grundsätzlich liegt der Unterschied in folgenden zwei Gesichtspunkten: 1. Im Stoff mischen sich Innerlichkeit und Elemente der dinglichen

Vorstellungswelt. 2. Stoff in der Lyrik ist Innerlichkeit schlechthin, in einem allgemeinen Sinne, seelische Grenzenlosigkeit; Idee aber der durch das Gedankenerlebnis des Dichters bestimmte individuelle Augenpunkt, unter dem das innerliche Leben gesehen (und begrenzt) wird. Der Unterschied wird klar, wenn man etwa dem Goetheschen „Mailied" Uhlands „Frühlingsglaube" („Die linden Lüfte sind erwacht") gegenüberstellt. Stofflich besteht Übereinstimmung: Frühlingserleben wird dargestellt, die durch den Frühling bewegte Innerlichkeit. Auch in den dinglichen Vorstellungen gleichen sich die Gedichte zum Teil: auch Uhland spricht von Klang und Blühen. Aber die Ideen sind verschieden. In dem „Mailied" ist der Frühling von der Idee des dynamischen Pantheismus aus erlebt (die allgemeine Lebenskraft in der einzelnen Gestalt hervorbrechend); in dem „Frühlingsglauben" ist die Idee der Glaube an die verjüngende und heilende Kraft des Frühlings (man bedenke, wie durch das ganze Schaffen von Uhland die Idee der Verjüngung und Erneuerung hindurchgeht: der Gelehrte hat die mittelalterliche Poesie erwecken helfen, der Politiker für das politische Machtbewußtsein des Volkes im Sinne altdeutscher Staatsauffassung gekämpft). Das Lebensgefühl in Goethes Gedicht ist kraftgeschwelltes Jauchzen, das in Uhlands Lied deutsche Innigkeit.

S. 263: Storm über Leuthold: Briefwechsel mit G. Keller, hrsg. von A. Köster. 3. Aufl. 1909, S. 135.

S. 271: Hegel, Die Vernunft in der Geschichte, hrsg. von C. Lasson. 1917, S. 148ff.

III. Das Symbolische. S. 295: Zur Bedeutung der griechischen Mythologie in Goethes Hymnendichtung vgl. Ermatinger, Deutsche Lyrik. Bd. 1, S. 117ff.

S. 299f.: Schelling, Weltseele. Werke. Bd. 2, S. 520. Fr. Schlegel, Prosaische Jugendschriften, hrsg. von J. Minor. 1882, Bd. 2, S. 290; 220f. A. W. Schlegel, Berliner Vorlesungen, hrsg. von J. Minor. 1884, Bd. 1, S. 90f.

S. 305: Charakteristisch-symbolisch wirkt das Motiv der mondbeschienenen Frauenhand bei Storm auch in „Schweigen" (Kösters Ausgabe. Bd. 6, S. 180). Die individualistische Enge dieser Symbolik wird klar durch den Vergleich mit Goethes Lied „An den Mond".

ZWEITER ABSCHNITT: DIE ÄUSSERE FORM ODER DER STIL

II. Die lyrische Wirkungsform. S. 311: Beobachtungen über lyrischen Stil gibt auch O. Walzel, Leben, Erleben und Dichten. 1912.

S. 314: Geibels Ode an den Schlaf steht in den Juniusliedern. 8. Aufl. 1852, S. 373.

S. 315. R. Hösli, Die sinnliche Anschauung in der Lyrik Dissert. Zürich 1918.

S. 316: Über den typischen Stil im Volkslied vgl. A. Götze, Vom Volkslied. 1921, S. 34; 53. Die Frage mag in diesem Zusammenhang aufgeworfen werden, weshalb bedeutende Komponisten so oft poetisch minderwertige Liedtexte vertonen, z. B. Brahms Friedrich Daumers Gedicht: „Wir wandelten, wir zwei zusammen, ich war so still und du so

stille; ich gäbe viel, um zu erfahren, was du gedacht in jenem Fall (!)." Der Grund dürfte in dem allgemein-typischen Charakter des lyrischen Stils liegen, der für die Vertonung Bedingung ist. Typisch kann aber sowohl das Konventionelle wie das Persönliche, das dichterisch Wertlose wie das lyrisch Wertvolle sein. Im konventionell-typischen Gedicht drückt der Dichter mit bereits bestehenden Allgemeinbezeichnungen sein inneres Leben aus, im persönlich-typischen schafft er für sein individuelles Seelenleben eine neue lyrische Formsprache, die sich aber, wie aller lyrische Stil, im Typischen halten muß. Für den Musiker, der ja in seiner Sprache neue Form schafft, fallen offenbar die beiden Arten des dichterisch Typischen zusammen.

S. 317f.: Das Unlogische der lyrischen Sprache kann bis zur Zerstörung oder Mißachtung aller grammatischen Fügung gehen. Vgl. den Schluß von Gretchens Lied am Spinnrad:

Und [dürft' ich] küssen ihn
So, wie ich wollt',
An seinen Küssen
Vergehen sollt' —

wo es unklar bleibt, ob man auffassen soll: „wenn ich auch an seinen Küssen vergehen sollte" oder: „daß ich [abhängig von: „ich wollt"] an seinen Küssen vergehen sollte." (Vgl. Deutsche Lyrik. Bd. 1, S. 134f.) Die Mißachtung der grammatischen Logik ist hier in Gretchens Gefühlsüberschwang begründet, in den Gedichten Georg Trakls dagegen, wo sie sehr häufig ist, in einer allgemeinen seelischen Zersetzung.

S. 330f.: Die Analyse von Mörikes „Um Mitternacht" aus Ermatinger, Deutsche Lyrik. Bd. 1, S. 421f.

III. Die epische Wirkungsform. S. 333: Goethe-Schiller, Über epische und dramatische Dichtung. Schiller. Werke. Säkularausgabe. Bd. 12, S. 321.

S. 340: Käte Friedemann setzt sich in ihrem Buche „Die Rolle des Erzählers in der Epik" (1910) vor allem mit Spielhagens Objektivitätstheorie auseinander.

S. 340: Eine Folge des dramatisierenden Anschauungsstiles in der Epik ist auch das stillose Überhandnehmen des Präsens als Erzählungszeit in neueren Romanen und Novellen.

S. 356: K. Edschmid, Die sechs Mündungen. S. 40f.

S. 358: Fontane, Briefe an seine Familie. 1905, Bd. 2, S. 22.

S. 360. Storm selber unterscheidet genau zwischen metrischer Prosa und Prosarhythmus, an E. Schmidt (bei A. Köster, Storms Werke 1920. Bd. 8. S. 259; „Die Prosa soll (oder darf) wohl einen Rhythmus haben, sie soll aber nicht metrisch sein."

IV. Die dramatische Wirkungsform. S. 366: Die Zeit in Schillers „Wallenstein": L. Bellermann, Schillers Dramen. 5. Aufl. 1914, Bd. 2, S. 20ff.

S. 382: Interessant spricht über den Monolog A. Kerr, Das neue Drama. 3. Aufl. 1909, S. 296ff. Äußerlich, wie das ganze Buch, ist G. Freytags Darlegung in seiner Technik des Dramas. 4. Aufl. 1881, S. 190. Vgl. auch H. Sittenberger, Lit. Echo. Bd. 2, Sp. 1033ff.

REGISTER.

(* bei einer Seitenzahl weist auf die Anmerkung zu der betreffenden Stelle.)

Allegorie 291ff.
Arnim, Achim von 153f.

Ballade 182f.
Begriff 54. 59. 105ff.
Begriffssprache 98f.
Bild 133. 189.
Brockes, B. H. 118f.
Brockes, L. von 81ff.
Büchner, G. 25
Byron 138

Charakteristik 353ff. 379ff.
Claudius, M. 48
Comte, A. 117f.
Conradi, H. 42. 45. 118 u. ö.

Descartes 121
Dilthey, W. 117ff.
Dostojewski, F. 139.
Drama, Dramatiker, dramatisch: Bericht und Darstellung 373; Charakteristik 379ff.; Gedankenerlebnis 78ff.; Handlung (im Gegensatz zu Geschehen) 364ff.; fortschreitende (synthetische) Handlung 369f.; rückgreifende (analytische) Handlung 369ff. 386; Idee und Motiv 266; innere Motivierung 251ff.; Konzentration des Stoffes 364ff.; Konzentration, räumliche 372ff.; zeitliche 366ff.; Monolog 382ff.; Publikum 362ff.; Reihenfolge der Motive 375ff.; Sprache 381ff.; Stil 362ff.; Stoff 172ff.; Typus 24f.; Wahrheit 271ff.
Dynamik, dynamisch 53ff.

Ebner-Eschenbach, M. von 161ff.
Edschmid, K. 356
Eichendorff, J. von 20f. u. ö.
Einheit im Dichtwerk 263ff.
Elegisch 214f.
Empfindung 11
Empfindungstypen 20ff.
Entelechie 57
Epigonen 62
Epos, Epiker, episch: Behaglichkeit 332f.; Bericht und Darstellung 343ff.; Breite 337; Charakteristik 353ff.; dramatischer Stil 340f. 345; Freiheit des Erzählers 333ff.; Fülle 335f.; Gedankenerlebnis 70ff.; innere Motivierung 126ff. 258. 266f.; Komposition 346ff.; Ort und Zeit im epischen Stil 333. 341ff.; Publikum 338; Sprache 355ff.; Stil 331ff.; Stofferlebnis 178ff.; Typus 25f.; Wahrheit 271ff.
Erleben 1ff. 28ff. 31*
Erlebnis 48f.
Erlebnisauswahl 33ff.
Erlebnisstoff 30ff.
Euripides 161. 163f.
Expressionismus 199. 356

Fatalismus 119
Feuerbach, L. 26. 70ff. 127f.
Fichte, J. G. 85. 92 und *. 95. 121. u. ö.
Fontane, Th. 39ff. 72. 108f. 118. 276. 304f.
Forcierte Talente 62f. 71f. 118f. 263.

Form 133. 188ff.; äußere (Stil) 192. 197ff. 306ff.; innere 192ff. 206ff.; konventionelle 308ff.
Formerlebnis 188ff.
Gedankenerlebnis 49ff. 65ff.
Gedankenlyrik 258ff.
Gegenwartsdichtung 144ff.
Geibel, E. 314
Genußdichter 41f.
George, St. 44f.
Geschichtliche Dichtung 151ff. 155*. 156*.
Glauben und Wissen im Erleben 34ff. 76.
Goethe, J. W. 9ff. 30ff. 45ff. 90*. 108ff. 137ff. 161ff. 192—202. 194*. 293ff. 313ff.
Gotthelf, J. 27. 60f. 63. 77*. 108f 115. 123. 182 u. ö.
Grabbe, Chr. D. 25. 62.
Grillparzer, F. 27. 102f. 118f. 161f. 175. 229*.
Gutzkow, K. 285. 353.

Haller, A. 12. 118f. 209f.
Hauptmann, G. 58. 60f. 118. 264.
Hebbel, F. 25f. 29. 56, 60. 102f. 108f. 115. 123. 161ff. 175. 283.
Hegel, G. W. F. 57. 70ff. 95. 119. 121.
Heimatdichtung 61. 144f.
Heine, H. 62. 263.
Heredia, J. M. de 166ff.
Herwegh, G. 16. 212f. 322f.
Heyse, P. 39. 136f.
Hölderlin, F. 27. 48. 94ff. 108f. 118. 148f. 267f.
Holz, A. 17. 58. 139. 316.
Humor 237ff.; die humoristische Fabel 238ff.; als Stimmung 244f.
Hymnus 313f.

Ibsen, H. 60. 178. 283f. 370f.
Ich, das schöpferische 9ff.
Idealismus 117ff.
Idee 52ff. und *. 76. 103ff.; im Dichtwerk 250ff.; imaginärer Charakter 281ff.
Idee und Motiv 259*. 266ff.
Idyllisch 214
Immermann, K. L. 62f.
Impressionismus 199. 358f.
Intrige 285
Ironie 215f.
Jungdeutsche Schriftsteller 118f.

Kant, J. 82ff. 95. 121.
Keller, G. 9. 18 u. ö. 39ff. 47ff. 70ff. 106ff. 126ff. 142ff. 302ff. 343f. 360
klassisch 200ff. 351
Kleist, H. von 18ff. 24f. u. *. 28f. 48f. 78ff. 80*. 83*. 90*. 91*. 92*. 174f. 181f. 251ff. 279ff. 373f. 380
Klopstock, G. F. 326f.
Komik 216ff.; Charakterkomik 219; Wortwitz 219; Zufallskomik 218f.
Komposition 346ff.
Kurz, Hermann 154f.

Laube, H. 135f. 365f.
Lebendigkeit des Dichtwerks 278ff.
Lebensgefühl: siehe Seelische Atmosphäre
Leconte de Lisle, Ch. M. 166ff.
Leibniz, G. W. 119. 121
Lenau, N. 62f.
Lessing, G. E. 25. 118f. 123. 209ff.
Leuthold, H. 116
Liliencron, D. von 42. 118. 149.
Ludwig, O. 67ff. 175. 203*. 381.
Lyrik, Lyriker, lyrisch: Bildvorstellung 319ff.; Gedankenerlebnis 94ff.; innere Motivierung 258ff. 267f.; klangliche Elemente im lyr. Stil 325ff.; Sprache 314ff. 317*; Stil 311ff.; Stoff 169ff.; Typus 23f.; uneigentliche Lyrik 324f.; Vertonung 316*; Wahrheit 278

Manier 199f.
Mann, Th. 43f.
Materialismus 117f.
Metapher 320ff.
Metrum 325ff.

Meyer, C. F. 156. 202ff. 331ff.
Milieu 28f.
Mimik 354
Monolog 382ff.
Monotheismus 119.
Mörike, E. 18. 22ff. 27. 113f. 330f.
Motiv (vgl. Stoff) 51ff. und *. 266.
Motivgeschichte 161ff.
Motivübernahme in der Lyrik 166f.
Motivierung, innere 246ff.; im Drama 251ff. 266; in der Epik 126ff. 258; in der Lyrik 258ff.; „psychologische" 274ff.; Einheit der M. 276ff.

Namengebung 354f.
Natur und Kunst 191f.
Naturalismus, Naturalisten 41ff. 57ff. 199. 232f. 243. 264. 379ff.
Nibelungenlied 165
Novalis 118.
Novelle 180ff. 183*. 267

Odyssee 348ff.
Organismus, Organisation, organisch 189ff.
Ott, A. 161ff.

Pantheismus 117ff.
Pathetisch 215.
Phantasie 14ff. u. *. 18 u. *. 141ff. 184ff.
Philosophie 119f.
Platen, A. von 62
Polarität 53ff. 76. 107f. u. *.
Polytheismus 119.
Positivismus 117f.
Prädestination 119
Problem 58f. 106ff.
Prosarhythmus 359ff.
Psychiatrie 27f.
Psychologie 20ff. 27. 70
Publikum 308ff. 338ff. 362ff.

Raabe, W. 238ff.
Realismus 352. 379ff.
Reim 325. 329
Reuter, F. 156. 347
Rilke, R. M. 322
Roman 184ff. 267
Romantik 243. 298ff. 351f.
Rhythmus 260ff. 327ff. 359ff.

Satire 216
Scheffel, J. W. 155
Schelling, F. W. J. 95. 121. 299.
Schiller, F. 15. 25. 48 u. ö. 104f. 115f. 135ff. 365f. 375ff.
Schlaf, J. 17. 58. 139.
Schlegel, A. W. 299f.
Schlegel, F. 299.
Schriftsteller 38f. u. *. 57ff. 134ff. 205f. 275. 362
Seelische Atmosphäre 207ff.; des vorwiegenden Gefühls 214f.; des vorwiegenden Intellekts 215ff.
Shakespeare 18. 25. 28. 122 u. ö.
Sinnlichkeit und Erleben 41ff.
Situation 308ff.
Sophokles 227f.
Spannung 53ff. 107f.
Spielhagen, F. 156f.
Spitteler, C. 18. 47. 211f. 265.
Sprache, dramatische 381ff.; epische 355ff.; lyrische 314ff.
Stil 192. 197ff. 306ff.; dramatischer 362ff.; epischer 331ff.; lyrischer 311ff.
Stoff (vgl. Motiv) 133f.; Fruchtbarkeit 137ff.
Stofferfindung 141ff. 176f. 184ff.
Stofferlebnis 49ff. 125ff.; im Drama 172ff.; in der Epik 178ff.; in der Lyrik 169ff.
Stoffindung 126ff. 144ff. 176ff. 184ff.
Stoff-Fund und Stoffwahl 134ff.
Stoffquellen 139ff. und *
Storm, Th. 32f. 37f. 77*. 108f. 305f.
Strophe 325f.
Symbol, Symbolik, symbolisch 56. 286ff.; charakteristische (psychologische) S. 304ff.; naive 287ff.; pantheistische (ideal-realistische) S. 293ff.; rationalistisch-teleologi-

sche S. 290ff.; dichterische Symbolsprache 98ff. 122; Motive 132
Symbolistik 301.

Taine 28f.
Takt (Metrum) 325ff.
Tendenzwerk 284f.
Tieck, L. 20ff.
Tolstoi, L. 40
Tragik, tragisch 220ff.; die tragische Fabel 220ff.; das Tragische als seelische Wirkung 233ff.; die tragische Schuld 229f.; Tragik und Weltanschauung 230ff.

Uhland, L. 43. 259
Urbilder 147ff.

Verlaine, P. 20
Verstand 13f.
Vers 325ff.

Wagner, R. 161f.
Wahrheit, dichterische 268ff.
Welt 8
Weltanschauung 65ff. 230ff.; dichterische u. philosophische 119ff.; Entstehung 65ff.; Spannungsweite 109ff.; Typen 117ff.; Wesen und Probleme 97ff.; des Epikers, Lyrikers, Dramatikers 116
Wirklichkeit 1ff.
Wirkungsform 308ff.; dramatische 362ff.; epische 331ff.; lyrische 311ff.
Wissenschaft und Gedankenerlebnis 97
Wortwitz 219

Zola, E. 138. 264f.

Die angegebenen Grundpreise sind mit der Schlüsselzahl des Börsenvereins zu vervielfältigen.

Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtl. Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. E. Ermatinger. I. Bd. Von Herder bis zum Ausgang der Romantik. Geh. M. 5.50, geb. M. 7.50. II. Bd. Vom Ausgang der Romantik bis zur Gegenwart. Geh. M. 3.90, geb. M. 5.50

„Wo man's packt, da ist's interessant. E. fesselt durch Treffsicherheit des Urteils, durch einen prächtig angemessenen Stil, durch selbständiges Verarbeiten der Forschung. Aber das Entscheidende liegt in der Gesamtauffassung, die sich bewußt von positivistischer Geschichtschreibungsmanier fernhält und das Symbolische der Einzelpersönlichkeit betont." (Sächs. Staatszeitung.)

Die deutschen Lyriker von Luther bis Nietzsche. Von Prof. Dr. Ph. Witkop. 2. Aufl. I. Band: Von Luther bis Hölderlin. Geh. M. 2.50, geb. M. 3.50. II. Band: Von Novalis bis Nietzsche. Geh. 3.—, geb. 4.—

„... W. schreibt für denkende, ringende Menschen, die die Probleme ihres eigenen Lebens an denen groß. Persönlichkeiten zu messen u. zu läutern imstande u. gewillt sind." (Karlsruher Tagebl.)

Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. W. Dilthey. 8. Aufl. Mit 1 Titelbild. Geh. M. 6.—, geb. M. 7.50, in Halbleder mit Goldoberschnitt M. 20.—

„Den Aufsätzen Diltheys gebührt ein ganz einziger Platz in allem, was jemals über Dichtung und Dichter geschrieben ist. Aus den tiefsten Blicken in die Psyche der Dichter, dem klaren Verständnis für die historischen Bestimmungen, in denen sie leben, kommt Dilthey zu einer Würdigung poetischen Schaffens, die jenseits aller Kritik und Literaturhistorie eine selbständig-freie Stellung einnimmt. Dies Buch muß wie eine Befreiungstat wirken." (Die Hilfe.)

Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Von Dr. E. Hirt. Geh. M. 2.70, geb. M. 4.—

Epos, Drama und Lyrik werden in ihrem Zusammenhang mit den Stilformen und Erlebnisweisen aufgezeigt, ihrer äußeren und inneren Form nach eingehend beschrieben und untereinander abgegrenzt und als die drei einzig möglichen poetischen Gattungen nachgewiesen, so daß von einem unverrückbaren Formgesetz für das dichterische Schaffen gesprochen werden kann.

Poetik. Von Dr. R. Müller-Freienfels. 2., neubearb. u. erw. Aufl. (ANuG Bd. 460.) Kart. M. 1.30, geb. M. 1.60

„Die frisch zugreifende Art des Verfassers vermag es, auch auf knappem Raum seine Aufgabe zu erfüllen, nämlich in die Psychologie von Dichter und Publikum einzuführen und die Stilmittel verständlich zu machen, soweit empirische Feststellung vordringen kann. Auch gewinnt seine lebendige Darstellung noch durch die neuen Wege, die er vielfach einschlägt. Ein aufschlußreiches, anregendes Büchlein." (Die Hilfe.)

Geschichte der deutschen Dichtung. Von Studienrat Dr. H. Röhl. 4., der dritten gleiche Auflage. Geb. M. 3.35. Geschenkausgabe geb. M. 5.—, in Halbleder mit Goldoberschnitt M. 14.—

„Mit großem Geschick weiß der Verf. in knappen Worten einen Zeitabschnitt, das Wirken einer Persönlichkeit trefflich zu charakterisieren, ein Dichtwerk zu analysieren oder die Beziehung zwischen Leben und Werken bei dem einzelnen Dichter hervorzuheben." (Südw. Schulbl.)

Wörterbuch zur deutschen Literatur. Von Studienrat Dr. H. Röhl. (Teubners kl. Fachwörterbücher. Bd. 14.) Geb. M. 2.50

Gibt in etwa 2000 Stichworten eine allgemeinverständliche Erklärung aller Fachausdrücke und Personennamen nicht nur rein literaturgeschichtlicher Bedeutung, sondern auch aus den Gebieten der Poetik, Metrik, Stilistik, des Theater- und Buchwesens und aus der Sprachlehre. Fremdsprachliche Ausdrücke sind wortableitend erklärt.

Psychologie der Kunst. Von Dr. R. Müller-Freienfels. 2., vollst. umgearb. u. verm. Aufl. Bd. I: Allgem. Grundlegung und Psychologie des Kunstgenießens. Mit 9 Tafeln. Geh. M. 3.75, geb. M. 6.—. Bd. II: Psychologie des Kunstschaffens und der ästhetischen Wertung. Mit 7 Tafeln. Geh. M. 6.—, geb. M. 8.— Bd. III: Die psycholog. Grundlagen d. einz. Künste. [In Vorb. 1923.]

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Die angegebenen Grundpreise sind mit der Schlüsselzahl des Börsenvereins zu vervielfältigen.

Aus Weimars Vermächtnis. Band 1: Schiller, Goethe und das deutsche Menschheitsideal. Von Prof. Dr. L. Bornhausen. Kart. M. 1.80
Band 2: Lebensfragen in unserer klassischen Dichtung. Von Gymnasialdirektor Prof. H. Schurig. Kart. M. 3.30

Goethe. Von Prof. Dr. M. J. Wolff. (ANuG Bd. 497.) M. 1.30, geb. M. 1.60

Goethes Faust. Eine Analyse der Dichtung. Von Prof. Dr. W. Büchner. M. 2.—

Goethes Freundinnen. Briefe zu ihrer Charakteristik. Ausgewählt und eingeleitet v. Ministerialrat Dr. Gertrud Bäumer. 3. Aufl. Mit 12 Abb. Geb. M. 5.—, in Halbleder mit Goldoberschnitt M. 17.50

Der Roman der deutschen Romantik. Von Dr. P. Scheidweiler. M. 2.—

Theodor Fontane 1819—1919. Von Prof. Dr. H. Mayne. Kart. M. —.60

Gottfried Keller. Von Geh. Rat Prof. Dr. A. Köster. Sieben Vorlesungen. 4. Aufl. Mit Bildnis Kellers von Stauffer-Bern. [U. d. Pr. 1923.]

Gerhart Hauptmanns Sucherdramen. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas. Von Dr. Horst Engert. M. 2.—

Ricarda Huch. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Epik von E. Gottlieb. Geh. M. 2.50, geb. M. 4.30, in Halbpergament mit Goldoberschnitt M. 10.—

Meister des Stils über Sprach- und Stillehre. Beiträge zeitgenössischer Dichter und Schriftsteller zur Erneuerung des Aufsatzunterrichts. Herausgegeben von Stud.-Rat W. Schneider. Kart. M. 1.80

Der Kunstschatz deutscher Dichtung: Die epische Dichtung. Von Oberstudiendirektor Dr. E. Weber. I Teil. 3. Aufl. Geh. M. 3.10, geb. M. 4.60. II. Teil Geb. M. 1.60. III. Teil. Geb. M. 1.80. Teil II und III zusammengebunden M. 4.—. Die lyrische Dichtung. Von Lyzeal- und Oberlyzeallehrer W. Peper. I. Teil. 3. Aufl. Geh. M. 2.40, geb. M. 3.80. II. Teil. Die neuere Lyrik von Eichendorff bis zur Gegenwart. [U. d. Pr. 1923.] Die dramatische Dichtung. Von Oberstudiendirektor A. Ludwig. [U. d. Pr. 1923.] Die dichterische Prosa. Von Lyzeal- und Oberlyzeallehrer W. Peper. [U. d. Pr. 1923.]

Von deutscher Art und Kunst. Eine Deutschkunde. Hrsg. von Dr. W. Hofstaetter. 4. Aufl. Mit 42 Tafeln u. 2 Kart. [Erscheint Juli 1923.]

Die moderne französische Prosa. (1870—1920.) Studie und erläuterte Texte. Von Prof. Dr. V. Klemperer. In Halbleinen geb. M. 4.50. Auch in 2 Teilen kart. erhältlich. I. Teil. M. 2.—. II. Teil. M. 2.50

Charles Dickens. Von Prof. Dr. W. Dibelius. Mit 1 Titelbild. M. 6.—, geb. M. 8.—

Dantes göttliche Komödie. In deutschen Stanzen von Prof. Dr. *P. Pochhammer.* 5. Aufl. Mit einem Dante-Bild nach Giotto von E. Burnand, Buchschmuck von H. Vogeler-Worpswede u. 10 Skizzen. In Halbleinen M. 8.80, in Halbleder M. 24.—, in Halbpergament M. 24.—, in Halbschweinsleder M. 26.—, Kleine (Taschen-) Ausgabe. 4. Aufl. Geb. M. 3.30, in Halbpergament M. 8.—, in Halbleder M. 9.—

Antologia di Poesie Italiane. Con note explicative. V. A. Tortori. Geb. M. 1.50

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Anfragen ist Rückporto beizufügen

12-3-75

PN
45
E65
1923

Ermatinger, Emil
Das dichterische Kunstwerk

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 06 12 09 018 0